ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/291352771

Arte dos regimes totalitários do século XX- Rússia e Alemanha (Art of Totalitarian states of XXth century - Russia and Germany)

Book · May 2008

CITATIONS
3

READS
3,120

1 author:

Vanessa Bortulucce
Faculdade Cásper Líbero
22 PUBLICATIONS **5** CITATIONS

SEE PROFILE

Some of the authors of this publication are also working on these related projects:

futurist manifestos View project

Umberto Boccioni View project

All content following this page was uploaded by Vanessa Bortulucce on 22 January 2016.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

A ARTE DOS REGIMES TOTALITÁRIOS DO SÉCULO XX
RÚSSIA E ALEMANHA

VANESSA BEATRIZ BORTULUCCE

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 3

PREFÁCIO..... 4

INTRODUÇÃO..... 11

CAPÍTULO I – ALEMANHA, 1900-1929: DO SEGUNDO *REICH* À REPÚBLICA DE WEIMAR 21

A BAUHAUS..... 28

A NOVA OBJETIVIDADE..... 30

CAPÍTULO II – ALEMANHA, 1930-1945: DA ASCENSÃO DO NAZISMO AO FIM DO TERCEIRO *REICH*..... 36

HITLER, O SOBREVIVENTE..... 39

HITLER, O ARTISTA.....41

A ESTÉTICA DO PARTIDO NAZISTA..... 44

A ARTE PRODUZIDA PELO NAZISMO..... 51

ARTE OFICIAL X ARTE DEGENERADA..... 64

CAPÍTULO III – RÚSSIA, 1900-1924: DO ESTADO CZARISTA À UNIÃO SOVIÉTICA..... 70

VANGUARDA E REVOLUÇÃO 71

O PROLETCULT 75

A FOTOMONTAGEM 76

O CARTAZ COMO FORMA DE ARTE 77

O CONSTRUTIVISMO 82

A AKRR 88

O CINEMA REVOLUCIONÁRIO 90

CAPÍTULO IV – URSS, 1925-1939: DA ASCENSÃO DE STALIN AO INÍCIO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL 96
NOVOS RUMOS PARA A CULTURA 97
O REALISMO SOCIALISTA 98
A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS 103
REPRESSÃO E RESISTÊNCIA 107

CONCLUSÃO..... 109

BIBLIOGRAFIA..... 114

AGRADECIMENTOS

A conclusão desta obra não seria possível sem o apoio da Fapesp e do valioso suporte da editora Annablume. Também gostaria de agradecer ao professor Pedro Paulo Funari, pelo incentivo constante, pela paciência e pelas observações que agregaram seriedade a este trabalho.

Agradeço o apoio de meus amigos e familiares que acompanharam, de várias formas, o desenvolvimento deste livro.

PREFÁCIO

Este livro antes de tudo preenche uma lacuna na bibliografia a disposição dos alunos das escolas e das universidades brasileiras sobre um tema de grande relevância na historiografia da arte; dirige-se principalmente a um público de estudantes, permitindo que se aproximem a um debate capital sobre o papel político da arte na época contemporânea, que fica freqüentemente oculto atrás de esquemas historiográficos consagrados. Conforme os axiomas historiográficos, produzidos no ocidente nos anos da Guerra Fria, com alguns corolários acrescentados depois da queda do Muro de Berlim, no que diz respeito à relação entre a ditadura nazista e a soviética, a revolução na linguagem das artes visuais, produzida pelas vanguardas modernistas das primeiras duas décadas do século XX, expressão da nova condição do homem na sociedade da ciência e da indústria, culminaria nas propostas abstracionistas, e sobreviveria depois do segundo conflito mundial, graças ao sistema político da democracia e à relação com o sistema industrial promovido pela economia liberal. Esta visão fundamenta-se em elementos concretos: o repúdio por parte dos regimes totalitários, russo e alemão, das experiências da arte de vanguarda, a repressão contra os artistas, réus por aderirem a estas experiências. A Itália de Mussolini ocuparia uma posição distinta porque não houve uma política persecutória em relação às várias expressões artísticas e, em muitos casos, o regime utilizou elementos e promoveu movimentos com caracteres modernos para os seus fins de propaganda ou de atualização do sistema produtivo.

Daí a pergunta: existiu algo que podemos chamar de “arte” nos regimes totalitários? Se a arte deve expressar uma reflexão moral sobre as condições do homem numa determinada época, e numa determinada sociedade, manifestando seu ideal de beleza, e estas condições se refletem nas dramáticas mudanças da linguagem visual, da concepção do espaço e da matéria propostas pela vanguarda, podemos chamar de arte a continuação de uma tradição já morta, finalizada unicamente à propaganda de uma idéia estereotipada e convencional da beleza, imposta por um regime, conforme aos ideais higiênico - políticos de uma pequena burguesia, que não gostaria por nada no mundo ter de mudar as *idées recues,* os preconceitos comodamente recebidos da chamada civilização? Pouco importa, se a mesma organiza o massacre dos opositores, das minorias e das chamadas raças inferiores, fazendo com que os trens marchem em perfeito horário até o próximo campo de extermínio.

Se adotarmos aquela idéia e aquela definição de arte, teremos de concluir que a produção visual encomendada e promovida por aqueles regimes foi uma enorme e declarada mentira, e que melhor seria que fosse esquecida para sempre junto com o cúmulo de erros que o homem continua perpetrando ao longo da sua história.

No entanto, não é possível deixar de concordar com uma afirmação que a autora faz na sua introdução:

> Um regime totalitário possui, em sua essência, uma estética que serve como padrão de sua organização, controle e manutenção. Como veremos ao longo destas páginas, ele utiliza as artes visuais, o cinema, a música, a arquitetura, a literatura, os meios de comunicação como instrumentos que legitimam a sua ideologia política. Esta estética é em geral caracterizada por uma padronização do estilo artístico, que tende a suprimir todos os outros. O aspecto hiper-realista (oposto à vanguarda e à abstração), o gosto pelo monumental e pelas formas gigantescas, as linhas predominantemente retas, a coreografia, a presença da massa acima do indivíduo, o culto ao líder, ao herói político, o uso preponderante de uma cor sobre as outras (em geral, o vermelho), junto com a grande importância dada aos aspectos nacionalistas, todos estes aspectos compõem a engrenagem estética da máquina ruidosa dos regimes totalitários.

Os regimes totalitários surgem no momento em que o desenvolvimento tecnológico dos mecanismos de reprodução industrial altera profundamente a natureza da obra de arte a ponto de colocar em crise a sua própria noção: o cinema, o rádio, os eventos esportivos, ou as grandes coreografias comemorativas, possíveis graças aos meios de comunicação de massa, são o terreno em que pode crescer uma nova estética a que, na verdade, as formas de arte tradicionais acabam se adequando de uma forma ou de outra. Talvez seja nos efeitos da utilização daqueles mecanismos, mais do que na análise das linguagens da arquitetura, da pintura, e da escultura, que é possível encontrar um real interesse histórico naqueles fenômenos. As artes visuais perdem totalmente a própria autonomia, sendo apenas uma parte fundamental daquela visão cenográfica e coreográfica da política que a sociedade das massas exige. O cinema e os eventos esportivos tornam-se uma estrutura que molda a vida quotidiana de cada indivíduo e também a maneira como ele usufrui a figuração. Nem se deve esquecer o desenvolvimento da imprensa ilustrada, da história em quadrinhos, que marcadamente reproduzem os mesmos padrões para o público de todas as idades e em todos os lugares. Já com o rádio, que é uma reprodução da vida sem imagens, a realidade representada tenciona invadir a totalidade do dia a dia. A cada instante o indivíduo seria chamado a participar, obrigado a coexistir com o mundo oficial, através da submissão a horários

determinados como as horas de um mosteiro de monges (a hora do noticiário, a voz do governo que chega sempre anunciada pela notas de uma música heróica e marcante), da intromissão da autoridade nas margens de tempo livre antigamente destinado às atividades privadas. Estes fenômenos aparecem pela primeira vez no final da década de vinte, e na década de trinta, com a difusão popular do rádio e a criação de uma indústria cinematográfica, antes nos Estados Unidos, depois na Europa, devido, sobretudo, ao estímulo poderoso dos governos ditatoriais que percebem o seu extraordinário poder de convicção. Os mesmos fenômenos estabelecem novas formas de consciência coletiva, semelhante à coexistência que se estabelece num colégio, cuja importância consiste apenas na contemporaneidade dos eventos. Todas as formas de representação preparam um tipo específico de participação: a entrega de si próprio a uma individualidade coletiva que é o partido. Quem assiste não faz parte daquela realização, não atua, mas *mima* a si próprio, identifica-se na ação, ao se aceitar como passivo, incapaz de determinar com a própria vontade a realidade de que depende a própria existência. A qualidade de indivíduo isolado e espectador é a sua condição humana genérica, e como espectador, ele pode realizar a única ação que lhe é permitida: a aprovação. Não pode permanecer imóvel, mas deve realizar a sua participação no movimento estereotipado (o braço erguido, o punho fechado), no grito da palavra de ordem igualmente repetida. A passividade inicial traduz-se então em abandono a uma ação estereotipada, fruto de uma extemporaneidade emotiva sem responsabilidade. É uma maneira para recuperar os instintos reprimidos na vida social de maneira fictícia, de se engajar sem engajar nada de si próprio, de fugir ao controle ético, de viver durante um tempo numa dimensão sem limites. Entregar-se sem freio à própria emotividade implica uma remissão também do freio da consciência, da distinção lógica: predispõe a consciência a se tornar inativa, prevê a consciência apenas como espectadora da própria existência, além de qualquer justificação real, já que tudo é fundamentado no discurso do chefe carismático que encarna a vontade do partido ou da nação. Bem além das supostas justificativas políticas e filosóficas dos regimes totalitários, arraigadas em conceitos ora do materialismo científico, ora do tradicionalismo romântico, ora de um primitivo darwinismo social, começamos a entrever a função política e social desta suposta estética: acentua a disposição do indivíduo para aceitar motivações não racionais: unicamente justificada no presente e na presença, diminui a reflexão em benefício da emoção: substitui a determinação consciente com a passividade de uma determinação qualquer.

A estética totalitária é essencialmente pública, e nas formas destinadas ao mercado privado repete os elementos do discurso público: é um comportamento que o indivíduo adota antes de tudo em relação ao outro que, como ele próprio, é um espectador, mas também o controlador. Antes de tudo é gesticulação, é grito que são produzidos em função dos outros. Quanto maior o público, maior a legitimação do evento.

Já antes da invasiva presença da televisão, estas linguagens entram na prática quotidiana, assim como a gráfica publicitária, sugerindo mudanças na recepção das formas artísticas tradicionais, tão profundas quanto aquelas impostas às linguagens pelas vanguardas. Walter Benjamin o percebeu muito bem, intuindo a utilização que os regimes autoritários fariam das possibilidades de reprodução oferecidas às artes visuais pelos novos meios de comunicação de massa. Os filmes de Leni Riefenstahl sobre as Olimpíadas de Berlim, associando a coreografia política às características plásticas da fotografia e à participação emotiva ao evento esportivo podem ser considerados como a realização mais completa desta estética. Longe de evidenciar uma suposta grosseria nos dirigentes políticos, sua utilização revelaria a falta de escrúpulos em relação à cultura por parte de quem a via apenas como um meio de domínio político. E determinaria também tendências ainda amplamente desenvolvidas pela produção visual do nosso tempo: a obsessiva presença de estereótipos veiculados pela propaganda comercial através da televisão, incluindo a própria arte do passado, a relevância adquirida pela transmissão de eventos esportivos cada vez mais associados de maneira irracional a marcas comerciais, ou até a identidades nacionais, como acontece, por exemplo, no caso da torcida durante a Copa do Mundo.

A partir do fim da Segunda Guerra mundial a arte de vanguarda se apresentou cada vez mais como uma experiência alternativa a este tipo de estetização da existência, típica das sociedades contemporâneas, abrindo um sulco profundo entre si própria e o grande público. Um sulco que não pode ser preenchido evidentemente por formas artificiais como a didática, nem por um sistema expositivo que procura cada vez mais um compromisso com a linguagem dos próprios meios de comunicação de massa. Longe da otimista vitória da liberdade, garantida pela sobrevivência das formas de arte de vanguarda, que foi uma esperança da época da reconstrução depois do segundo conflito mundial, a condição atual talvez seja expressa na ironia de Andy Warhol, quando numa entrevista sobre a arte pop, na década de sessenta, afirmava:

> Alguém disse que Brecht queria que todos pensassem de forma semelhante. Eu quero que todo mundo pense de forma semelhante. Mas Brecht queria isso através do

comunismo, de uma certa forma. A Rússia alcança este objetivo por meio do regime. Aqui nos Estados Unidos, acontece espontaneamente sem estarmos sob um governo opressivo; assim se isso funciona sem esforços, porque não deveria funcionar sem sermos comunistas? Todo mundo se parece e atua de forma semelhante e será cada vez mais assim.

Eu penso que todo mundo deveria ser uma máquina.

Eu penso que todos deveriam ser parecidos com todos.

Luciano Migliaccio

Em memória de Constantin Nichiforovich Sorokin (1886-1972),
guarda imperial do Palácio de Inverno,
tenente da artilharia russa na Primeira Guerra Mundial.

Toda obra de arte é de alguma maneira, feita duas vezes.
Pelo criador e pelo espectador,ou melhor,
pela sociedade à qual pertence o espectador.

Pierre Bourdieu

INTRODUÇÃO

Duvido que um pincel possa ser uma arma.
Bernard Rancillac

A Arte Moderna revolucionou todo o conceito de Arte que se tinha anteriormente, tanto pelo público como pela crítica. Em geral denomina-se uma obra de "moderna" quanto esta reflete, de alguma forma, esta característica de ruptura com a arte oficial, ou seja, a arte que o aspirante a artista aprendia nas aclamadas e respeitadas academias artísticas. Esta noção de uma arte acadêmica é usada muitas vezes em um viés pejorativo, quando associada à idéia de uma arte dependente de procedimentos e regras imutáveis e incontestáveis pelos seus alunos - em sua maioria oriunda de famílias de considerável poder aquisitivo. Ao longo dos séculos, a academia assumiria para si, de um modo monopolizador, a docência da arte, influindo com seus juízos na aceitação ou na recusa social dos artistas. Elas passam a representar a arte oficial; isto equivale dizer que elas representavam o gosto do público e da crítica dominante, freqüentadores das exposições de pintura e escultura. O artista, logo, se desejasse ter visibilidade social e sucesso em sua carreira, não deveria estar alheio a esta arte oficial e predominante.

Muitos dos artistas que hoje são reconhecidos pelos historiadores da arte como grandes expoentes da Arte Moderna estudaram nestas tradicionais academias. Contudo, em algum momento de sua trajetória artística questionaram, rejeitaram, transformaram, libertaram sua obra dos formalismos e condutas acadêmicas, criando uma forma nova de arte. Toda a representação pictórica e escultórica passou por uma revisão de seus métodos, de seus temas, de suas intenções. Esta ruptura com a arte oficial na maioria das vezes foi radical: o artista percebe, finalmente, que pode fazer o que quiser com sua arte; que não precisa seguir regras e modelos se estes não o agradam; que não precisa satisfazer o gosto de um público se ele próprio não estiver satisfeito com sua arte. A cor, a linha, o objeto, as formas

geométricas, por exemplo, passam a ser vistos como elementos mais independentes, mais livres, desatrelados de qualquer esquema fixo de aplicação. Passam a ser promessas de novas idéias, de novos usos dentro da arte.

A partir destas considerações, os artistas vislumbram um novo horizonte para a sua arte. Muito foi feito desde então: o artista passa a reivindicar um lugar na sociedade para esta nova arte; contesta a academia oficial e as também oficiais exposições de Arte; critica o público, desafia os críticos de arte; organiza-se em grupos, em círculos artísticos, em associações; escreve em jornais, redige manifestos, promove debates, discute a arte em bares, em cafés, em saraus literários. Não deseja passar, obrigatoriamente, o dia todo recluso em seu ateliê: vai conhecer a vida que existe além daquela vivida pelos abastados; é assim que descobre que os bordéis, as casas de dança, as ruas nas madrugadas, subúrbios, pensões, indústrias e tantos outros lugares são ótimos temas para a sua arte. Mas esta liberdade é bem mais ampla para o artista, e transcende os temas que ele descobre em novos cotidianos; ele percebe que não existe, por fim, nenhuma obrigatoriedade temática na obra de arte; ela pode, acima de tudo, não ter nenhum tema. A obra pode ser constituída apenas por cores, linhas, planos, madeira, gesso, cera. A cor, por exemplo, não precisa significar nada, apenas informar que ela é cor; a obra de arte, enfim, não possui a obrigação de significar, e nem é esta a sua função, como tantos pensavam. A obra de arte, portanto, desatrela-se de sua ligação com o mundo concreto, da realidade visível – ela possui o potencial da abstração. Ela pode não apenas refletir o mundo tal como ele é visto, mas também apresentar uma visão pessoal do artista sobre este mundo; ou ainda, ela pode ser um vislumbre de um mundo interior deste artista, mundo onírico, mundo sinestésico, mundo geométrico.

Wassily Kandinsky, *Com o Arco Negro*, 1912

Assim, dentro da Arte Moderna, desenvolve-se a chamada Arte Abstrata, um dos momentos mais importantes dentro da História da Arte. Para muitas pessoas, falar de algo como sendo abstrato é querer dizer "moderno", tanto nas artes visuais quanto na música, na decoração e no *design* de objetos, por exemplo. Porém, deve-se ter em mente que a abstração é apenas uma das características da arte do século XX. A abstração não pode responder por toda a Arte Moderna, embora talvez seja, dentro dela, o seu aspecto mais subversivo.

Arte Abstrata é a denominação que se dá comumente a uma série de estilos artísticos desenvolvidos no século XX que repudiaram o tradicional conceito da arte como representação ou imitação da realidade. Esta denominação aplica-se a tendências variadas e às vezes contraditórias entre si, como, por exemplo, o objetivo do artista em reduzir a formas elementares as aparências dos objetos sensíveis, bem como a tentativa de construir objetos artísticos não-figurativos, isto é, objetos que não sejam representativos, tornando-se puro jogo de formas e cores. A abstração é, sem dúvida, uma revolução, que ainda está em andamento na História da Arte.

Um certo grau de abstração, na verdade, sempre foi constitutivo de toda forma de arte, na medida em que o artista não pode reproduzir exaustivamente o objeto real e se vê obrigado a selecionar os aspectos que julga interessante destacar. Também não é uma novidade absoluta enfatizar na obra de arte os valores formais diante daqueles que são meramente representativos. Mas é certo de que a pintura e a escultura ocidentais haviam evoluído no sentido de comprometer-se cada vez mais no empenho de ser como um espelho do real, assumindo todo tipo de convencionalismos. Neste sentido, a presença das academias, com seus patrocínios, exerceu um determinado tipo de controle que congelou qualquer arroubo de criatividade do artista. Neste contexto situam-se grupos que rompem com este cenário comandado pelas academias oficiais. Um exemplo pioneiro é o caso do Impressionismo, uma corrente formada por um grupo de jovens artistas franceses que, tendo suas obras recusadas pelo júri do *Salon* oficial, criam a sua própria exposição, alheios ao poder de formação de opiniões e gostos das classes dominantes; surge então, no final do século XIX, o Salão dos Recusados. Uma primeira ruptura encontra-se neste episódio; entretanto, os artistas impressionistas ainda estavam comprometidos com uma arte figurativa, onde a representação do mundo visível é a preocupação central. Não se trata, aqui, do desejo de abolir os objetos sensíveis, mas sim em encontrar um novo meio de representá-los na tela.

Antes da abstração surgir efetivamente, os artistas estavam procurando novas formas de representação visual. E a obtenção destas novas formas demanda pensar e sentir a vida de um modo diferente.

E a vida se tornou, de fato, diferente na Europa do final do século XIX e início do século XX. O cenário europeu era um caldeirão borbulhante de inovações em várias áreas. Só para citar alguns exemplos, foi neste período que apareceu a Teoria da Relatividade de Einstein, as teorias de interpretação dos sonhos por Sigmund Freud, e muitas das inovações urbanas conhecidas atualmente, como a difusão da luz elétrica, do automóvel, do trem; também neste período, a obra de Nietzsche,

filósofo alemão que influenciou muitas idéias no século XX, foi traduzida para vários idiomas. Neste sentido, é importante destacar o impacto da substancial mudança introduzida pelos avanços científicos na interpretação da realidade física e que destruíram repentinamente a crença na objetividade das aparências, tidas como certas e imutáveis, colocando em questão aspectos que até então estavam fora de suspeita na estrutura dos objetos. A produção artística, contudo, não se torna um reflexo direto ou uma mera ilustração das inovações científicas; o que ocorre é que a maioria dos artistas é guiada por uma intuição que, no entanto, responde a uma atitude mental que guarda muitos pontos de contato com a dos cientistas em seu próprio terreno e onde contam também os fatores sociais.

Não se chega de súbito na abstração senão através de um processo onde são etapas chaves as experiências dos neo-impressionistas franceses, com suas teorias sobre a ótica e a percepção cromática pelo olho humano, dos Fauvistas, que exaltam o valor das cores, e a revolução da forma e da perspectiva iniciada por Cézanne e ampliada pelos cubistas. O Cubismo possui um forte interesse pela forma dos objetos, procurando dotá-los de uma realidade mais autêntica do que a aparente, uma realidade múltipla, constituída por diferentes pontos de vista agregados em um mesmo plano, onde a perspectiva tradicional, desenvolvida principalmente no Renascimento italiano, rompe-se tal qual um grande espelho quebrado, que reflete em suas lascas prateadas de luz a nova realidade dos objetos. Uma nova e diversa percepção do mundo propiciou uma nova e diversa arte.

O resultado destas experiências pictóricas foi a desagregação de todos aqueles elementos que a pintura tradicional havia unido: a partir delas, as cores, as linhas e as formas passam a ser pensadas como autônomas, os materiais usados na arte são reavaliados e outros novos são agregados a estes já existentes; o espaço do quadro deixa de ser um local onde vive a ilusão, convertendo-se em um espaço real com tempo e leis próprias. O pintor francês Maurice Denis escreveria, no final do século XIX: “Lembrar que um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem”.

Obtida esta autonomia dos elementos pictóricos, o próximo passo seria mais radical: renunciar ao próprio objeto. Tal foi o caminho iniciado pela arte abstrata. Uma renúncia que permite ao artista explorar até as últimas conseqüências os potenciais plásticos das cores e das formas. Não existe mais, dentro da arte abstrata, a intenção de representar um objeto já existente, mas sim o desejo de realizar experimentos e composições, testar as possibilidades, identificar novas harmonias, pensando a pintura como uma música, tal como fez o artista russo Wassily Kandinsky (1866-1944), por exemplo. O artista toma consciência das infinitas opções que sua arte lhe oferece; a criação artística está, finalmente, desatrelada do conceito de *mimesis*, ou seja, de imitação da natureza, possibilitando o desenvolvimento de uma arte nunca vista antes.

Para a História da Arte, a arte abstrata possui uma data de nascimento precisa: 1910, quando Kandinsky cria o que foi considerada a primeira tela abstrata, uma aquarela sem título. Outros artistas representativos são o russo Kasimir Malevitch (1878-1935) e o holandês Piet Mondrian (1872-1944), artistas cuja arte baseia-se no uso das formas geométricas.

A arte abstrata possui muitos desenvolvimentos posteriores, passando à escultura pelas mãos do russo Valdimir Tatlin (1885-1953), que lançaria os fundamentos daquilo que um pouco mais tarde chamou-se Construtivismo, uma importante corrente artística que será bastante difundida na Rússia das primeiras décadas do século XX. Outros escultores que foram destaque na escultura abstrata são Alexandre Archipenko (1887-1964), Constantin Brancusi (1876-1857), Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) e Jean Arp (1887-1966). Muitos destes escultores eram inicialmente pintores; eles aproximaram-se da escultura e contribuíram em ambas as artes. A abstração traz consigo um desejo pela síntese das artes que é, sem dúvida, um dos aspectos mais importantes da arte do século XX.

Contudo, a presença da abstração nunca aboliu a arte figurativa em definitivo; ambas partilharam de influxos e refluxos de diversos condicionamentos. A rejeição da arte abstrata por alguns pintores cubistas, a aparição do Surrealismo por volta de 1924 (cuja arte é predominantemente figurativa) e o

próprio retorno de alguns de seus criadores à figuração fez com que a Arte Abstrata perdesse um pouco de sua força, recuperada após a Segunda Guerra Mundial, principalmente pelos artistas da chamada escola de Nova York: Jackson Pollock, Willem De Kooning, Mark Rothko, entre outros.

Pode-se dizer que, quanto mais o artista aproxima sua arte da abstração, mais internacional a obra se torna, afastando-se das características específicas que fazem dela uma arte de caráter nacional. Fora do campo da abstração, muito da temática da arte moderna concentrou-se na representação de temas "clássicos" de uma obra de arte: o retrato, a paisagem, a natureza morta. A proposta do artista quando escolhe um destes temas é usá-los, na tela ou na escultura, de uma nova maneira; isto significa perceber os objetos, os seres e o ambiente de um novo jeito, reapresentá-los seguindo novas teorias e métodos de visão e representação. As preocupações do pintor e do escultor estão voltadas para os aspectos formais da arte: cor, forma, perspectiva; modificações nestes aspectos formais invariavelmente levaram a modificações iconográficas, ou seja, na temática do quadro. Esta explosão criativa inaugurou uma nova etapa na cronologia da História da Arte; no período compreendido entre o final do século XIX e início do século XX, surgiram inúmeras inovações no campo das artes visuais: os impressionistas e Cézanne, que são tidos como os chamados precursores da Arte Moderna, junto com o aparecimento das vanguardas, fenômeno que se torna sinônimo da Arte Moderna propriamente dita. O termo vanguarda, que deriva da palavra francesa *avant-garde*, denominou os grupos de artistas que, reunidos em torno de uma proposta artística comum, produziram obras, escreveram teorias sobre suas crenças artísticas, organizaram exposições, entre outras atividades. São os inúmeros "ismos" que povoaram a Europa do início do século XX, para citar alguns: Cubismo, Expressionismo, Construtivismo, Surrealismo, Futurismo, Suprematismo. Alguns destes grupos nasceram por iniciativa de um certo número de artistas, enquanto outros surgiram a partir das idéias de um único indivíduo e se ampliaram posteriormente. De todas as formas, nunca é fácil, e nem mesmo correto, reduzir o estudo das vanguardas a esquemas genéricos – corre-se o risco de perder as características mais interessantes e particulares da Arte como

um todo. O fenômeno das vanguardas é algo complexo, parte integrante de toda uma história da representação visual que aqui não cabe comentar. O artista que integra um grupo traz consigo todo o seu histórico de experiências particulares dentro da arte, e isto pode ser um causador de conflitos, discussões, rupturas e reaproximações em sua relação com outros colegas. Ele é sempre, ao mesmo tempo, personagem de um grupo e indivíduo único; poderá, por um tempo, partilhar das idéias de um grupo para depois, logo em seguida, abandoná-las. A maioria das vanguardas, dado este aspecto, funcionou bem, dentro da sua lógica interna, por um certo período de tempo. Motivações e rupturas diversas podem ser os agentes que dissolvem ou transformam um grupo. Em suma, elas carregam consigo um aspecto de mutabilidade que é, muitas vezes, seu próprio botão de autodestruição.

Com todas estas rupturas, reconsiderações e inovações, a Arte Moderna distanciou-se daquela arte profundamente ligada ao nacionalismo, seja por meio da abstração ou da figuração. Um grande acontecimento, porém, iria abalar profundamente toda esta arte nova que estava sendo produzida: a Primeira Guerra Mundial.

Esta guerra, que ocorreu entre 1914 e 1918, não destruiu as vanguardas, mas fez com que estas reconsiderassem muitas de suas propostas. Muitos artistas integraram o *front*, seja como voluntários ou não. Muitos deles morreram em exercício militar, encerrando para sempre um futuro promissor na arte. O mundo todo pensou que uma guerra como esta nunca mais ocorreria, tamanho o impacto e poder de destruição que causou: dez milhões de mortos e quarenta milhões de pessoas aleijadas. Mas este conflito estava longe de ser o único que o século XX iria testemunhar. A Europa ainda viveria uma segunda guerra tão brutal quanto a primeira. E, neste período entre-guerras, um novo cenário artístico europeu se desenvolveu, profundamente ligado à situação política do continente.

Uma das características marcantes do ambiente político deste período foi o surgimento de regimes totalitários em muitos países. Embora este livro trate exclusivamente da situação de dois deles, a

Alemanha e a Rússia, outros países desenvolveram este tipo de regime, como, por exemplo, a Espanha e Portugal.

O Totalitarismo é um sistema pelo qual o Estado é governado por um grupo ou partido que detém o poder de forma absoluta, assumindo o controle da vida dos cidadãos. Algumas características gerais de um Estado totalitário são: supressão de formas democráticas de participação política; existência de um único partido, que proíbe todos os outros tipos de organização política, como facções, sindicatos ou associações populares; controle da liberdade individual e coletiva, exercido principalmente pela polícia; uso constante e exacerbado da propaganda como forma de mobilização da população.

Um regime totalitário possui, em sua essência, uma estética que serve como padrão de sua organização, controle e manutenção. Ele utiliza as artes visuais, o cinema, a música, a arquitetura, a literatura, os meios de comunicação como instrumentos que legitimam a sua ideologia política. Esta estética é em geral caracterizada por uma padronização do estilo artístico, que tende a suprimir todos os outros. O aspecto hiper-realista (oposto à vanguarda e à abstração), o gosto pelo monumental e pelas formas gigantescas, as linhas predominantemente retas, a coreografia, a presença da massa acima do indivíduo, o culto ao líder, ao herói político, o uso preponderante de uma cor sobre as outras (em geral, o vermelho), junto com a grande importância dada aos aspectos nacionalistas, todos estes aspectos compõem a engrenagem estética da máquina ruidosa dos regimes totalitários.

No caso do nazismo e do stalinismo, foram estabelecidos pelo Estado verdadeiros programas políticos para as artes. Para que se possa compreender estas idéias, contudo, é necessário conhecer a situação política e cultural destes dois países desde o início do século XX, observar o intrincado cenário existente antes da Primeira Guerra Mundial, para depois avançar com segurança ao longo das décadas que se seguiram.

Este livro propôs-se a trilhar este caminho. Nas páginas seguintes, serão apresentadas as transformações que a arte européia sofreu devido aos vários acontecimentos políticos do início do século

XX. Os dois primeiros capítulos foram dedicados a Alemanha que, após uma rica experiência de vanguarda, com a criação de centros criativos como a Bauhaus e grupos artísticos como *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*, viu todo o seu cenário cultural modificar-se radicalmente com a ascensão de Hitler ao poder, imbuído de um programa artístico que passaria a ver a Arte Moderna como degenerada, abolindo-a do país.

A situação artística da Rússia, que no início do século XX teve o Construtivismo como vanguarda inovadora e renovadora das artes visuais ocupa os demais capítulos do livro. Será a partir do governo de Stalin que uma nova política das artes será criada, com a supressão das vanguardas e o desenvolvimento daquilo que chamamos de Realismo Socialista.

Essa trajetória procurará compreender como ocorreu a relação entre a arte e a política no período entre-guerras europeu, e com quais dispositivos, ao mesmo tempo delicados e perigosos, ela se manteve ativa.

CAPÍTULO I

ALEMANHA, 1900-1929: DO SEGUNDO *REICH* À REPÚBLICA DE WEIMAR

A trajetória cultural da Alemanha no final do século XIX e início do XX está profundamente ligada ao seu turbulento processo de unificação nacional, que ocorreu em 1871 após a guerra franco-prussiana. O Império Alemão (Segundo *Reich*) nascia, lançando o início de um grande debate interno, fundamental para a compreensão dos rumos tomados pela sua arte até primeira metade do século XX: a questão da unidade nacional germânica.

Teóricos, filósofos e estudiosos alemães concentraram-se em procurar uma resposta satisfatória para a pergunta: o que caracteriza o povo e a cultura alemãs? Não é uma questão simples: o país, agora unificado, precisa construir uma identidade nacional que consiga abarcar diferentes crenças religiosas, práticas sociais, tradições populares. Pensadores como Goethe, Schiller, Hegel, entre outros, desenvolveram suas hipóteses e teses, e este debate sobre o que caracteriza a "alma alemã" perdurará até o final da Segunda Guerra Mundial, sendo colocado como questão fundamental pelo líder nazista Adolf Hitler.

No final do século XIX, está estabelecida no *Reich* a idéia da nação germânica como aquela que possui uma missão histórica para o futuro, e, diante desta enorme responsabilidade, é necessário que a nação cresça em sólidas bases políticas, econômicas e culturais. É preciso desenvolver a indústria e tecnologia, ambicionar a hegemonia alemã.

A filosofia e a arte ocuparam-se também desta missão. A música, especialmente, destacou-se por ser considerada um veículo genuíno do espírito germânico – e, neste sentido, as obras criadas por Richard Wagner, com seus enredos que narram os momentos de glória da história alemã, são exemplos fundamentais para entender a força da idéia de um germanismo universal.

Neste período de transição entre os séculos XIX e XX, a vida cultural do país está mergulhada no espírito do romantismo: a identificação com a natureza, a sensibilidade acima da razão, o subjetivo e o imaginário, o forte interesse no passado histórico, no misterioso e no exótico. Pintores como Böcklin, Friedrich, Von Stuck são admirados e vistos como representantes da grande arte germânica.

Franz von Stuck, um dos representantes do romantismo germânico, produziu várias telas que retratavam cenas mitológicas, como *Amazona e Centauro*.

Contudo, tal cenário cultural é confuso: a este forte ideal romântico junta-se a arte oficial das academias, produzida segundo uma gramática visual apoiada e estimulada pelo governo. No final do século XIX, a Alemanha, em pleno crescimento industrial, está a par do que acontecia no resto da Europa em termos culturais. A experiência do modernismo também aflora em solo alemão, com a criação da primeira *Sezession* em 1892, um evento de mostras de arte organizado por grupos do modernismo (ocorreram várias *Sezessionen* na Alemanha e Áustria, por exemplo) onde se difundiam as produções artísticas. Estas eram em sua maioria criadas a partir da experiência do *Art Nouveau*, expressão central do modernismo europeu, que na Alemanha seria conhecido como *Jugendstil*. Munique tornou-se a cidade símbolo do modernismo, difundindo idéias, artistas, movimentos. Imersa neste

cenário, gerou-se uma corrente que se difundiu pela Europa, o expressionismo, que fez frente a aclamada e hegemônica arte francesa.

Em termos gerais, expressionismo é o nome dado para as criações artísticas nas quais a realidade sofre uma distorção no sentido de expressar as emoções do artista ou sua visão interior. Não se está, aqui, falando simplesmente sobre a "expressão", que sempre esteve presente, de várias formas, nas criações artísticas de todas as épocas feitas pelo homem. O que interessa, neste momento, é o termo específico, Expressionismo, como um episódio artístico que ocorreu sobretudo na Alemanha do início do século XX.

O expressionismo nasce não em oposição às correntes modernistas que explodem no período, mas no interior delas. Proclama a necessidade de uma arte estreitamente ligada a vida cotidiana, que possua autonomia na criação da realidade, mais do que meramente limitar-se a captar os efeitos desta. Manifestações destas idéias podem ser encontradas em vários campos culturais, como na literatura, no cinema, teatro e música; entretanto, foi através da pintura que o movimento tornou-se mais conhecido. Nas artes visuais, destacaram-se os grupos alemães *Die Brücke* (A Ponte) e *Der Blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul).

Die Brücke foi o primeiro grupo expressionista fundado na cidade de Dresden, em 1905, e dissolvido em 1913. Era integrado pelos pintores Ernst Ludwig Kirchner, o líder do grupo, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff, Max Pechstein, Erich Heckel e Otto Mueller. Eles partilhavam um estúdio em comum, onde produziaram suas pinturas, influenciadas por Paul Cézanne, Paul Gauguin, Van Gogh e Munch (estes dois últimos responsáveis pelo lançamento das bases da estética expressionista). Também nutriam admiração pela arte da África e do Pacífico.

Dois exemplos da arte produzida pelo grupo *Die Brücke*: à esquerda, *Duas mulheres na grama*, tela de Otto Mueller de 1920-25 e, à direita, xilogravura de Ernst Kirchner, onde se pode ler o nome do grupo.

Na pintura expressionista em geral, o impacto emocional apresenta-se pelo uso, por exemplo, de uma paleta de cores fortes e contrastantes, distorções de formas, etc. No caso das telas feitas pelos integrantes do *Die Brücke*, verifica-se uma simplificação das formas e das cores, bem como a marcante presença da xilogravura (técnica de impressão por relevo realizada em pranchas de madeira), que possibilita um efeito de forte contraste entre o preto e o branco, característica especialmente valorizada pelos artistas do grupo.

Der Blaue Reiter foi outro grupo expressionista voltado especificamente à pintura. Liderado pelos pintores Wasily Kandinsky, Franz Marc e August Macke, surgiu em Munique no ano de 1911, motivado graças a uma exposição realizada na galeria Tannhauser situada na mesma cidade. Logo outros nomes participariam do movimento, como Paul Klee, por exemplo. O nome do grupo foi criado na intenção de juntar a cor azul, a preferida de Kandinsky, com a paixão pelos cavalos, nutrida por Marc. O

movimento também publicou uma revista, chamada Almanaque do Cavaleiro Azul, que divulgava ensaios escritos pelos artistas.

A arte de dois artistas do *Der Blaue Reiter*: à esquerda, *Cavalos Azuis*, de Franz Marc, de 1911. À direita, *Composição IV*, de Kandinsky, produzida no mesmo ano.

O *Blaue Reiter*, contudo, não tinha como programa privilegiar ou criar um estilo determinado de pintura; seus objetivos concentravam-se no processo de criação artística e nas intenções do pintor ao criar uma tela. Para este grupo, a pintura deveria manifestar o que Kandinsky chamou de "necessidade interior do artista". Este conceito está ligado às concepções artísticas deste artista, apresentadas no seu livro escrito em 1911, chamado *Do espiritual na arte e na pintura em particular*.

Neste livro, Kandinsky afirma que o artista deve descobrir em si a sua necessidade interior, responsável pela criação de uma arte que possa ser percebida pelo espírito do observador, numa relação empática; trata-se de uma arte que não está atrelada à lógica, por assim dizer, do mundo perceptível, com suas aparências externas. É importante para o pintor voltar-se para o mundo interior, identificando realidades ocultas. É assim que poderia-se caracterizar a chamada necessidade interior do artista, aquele

que não se preocupa em reproduzir a natureza tal como a vê, mas sim em desconstruí-la e recompô-la para mostrar aquilo que se esconde por detrás da aparência dos seres e dos objetos.

Logo, *Der Blaue Reiter* não criou um estilo em particular, mas serviu de estímulo para muitos artistas, que se aproximaram do propósito de criar uma arte com profundo conteúdo espiritual.

O movimento foi um dos grupos artísticos afetados pelo episódio da Primeira Guerra Mundial: Macke e Marc morrem devido a ela, dispersando as atividades do grupo, no ano de 1914.

Como se sabe, a Alemanha foi derrotada na Primeira Guerra. Com a entrada dos Estados Unidos no conflito a partir de abril de 1917, o equilíbrio das forças beligerantes é afetado, favorecendo os exércitos aliados da Inglaterra e França. Assim, em 28 de setembro de 1918, os alemães foram definitivamente derrotados pelos exércitos aliados. Uma rebelião popular liderada pelos socialistas moderados ocorrida no país após o desfecho da guerra provocou a abdicação e a fuga do *kaiser* Guilherme II. Era o fim do Segundo *Reich*, que seria substituído pela República de Weimar, promulgada em 11 de agosto de 1919. Este novo governo assinou a rendição incondicional da Alemanha.

Com o final do conflito, as nações vencedoras, em um evento chamado Conferência de Paris determinaram, em junho de 1919, uma série de condições de paz impostas à Alemanha. O Tratado de Versalhes – este era o nome do documento que reunia estas cláusulas – apresentou condições extremamente duras ao país perdedor: a Alemanha deveria reconhecer que fora a única e maior responsável pela deflagração da guerra; deveria pagar aos países aliados altíssimas indenizações em dinheiro, minérios, produtos químicos e máquinas; todas as suas colônias foram tomadas pelos países vencedores; logo, a região de Alsácia-Lorena, rica em carvão, passou a ser território francês; a Alemanha também foi proibida de manter um exército ativo, cancelando o alistamento militar e reduzindo drasticamente o número de soldados.

Os efeitos da Primeira Guerra Mundial obviamente não atingiram apenas a Alemanha. O evento enfraqueceu a Europa como num todo, principalmente em termos populacionais e econômicos. As nações combatentes estavam exaustas, muitas com a moral abalada. Após o armistício de 1918 a Europa, desiludida, não irá se animar o suficiente para acalentar metas utópicas e propostas revolucionárias – estas, defendidas principalmente pela arte não-figurativa produzida antes de 1914. O que passa a existir no cenário pós-guerra europeu é um esforço para agrupar as forças exauridas no sentido de recuperar e reconstruir uma ordem; trata-se, sobretudo, de buscar uma segurança e frear qualquer tipo de instabilidade que possa arruinar a sensação de caminhar sob terra firme novamente.

Esta necessidade de um retorno à ordem tornou-se uma espécie de *slogan* adotado pela Europa por toda a década de 20, embora tal empreitada fosse difícil de ser executada. O que de fato ocorreu ao longo daqueles dez anos foi a associação desta vontade de "pôr ordem na casa" aos governos totalitaristas que estavam ascendendo ao poder – Mussolini na Itália a partir de 1922, Stalin na Rússia em 1924 e Hitler na Alemanha em 1933. Nestes governos, o "restabelecimento da ordem", proclamado como vital por seus respectivos líderes apenas agravou algumas questões de ordem política e econômica, levando mais tarde à deflagração de outra guerra – a Segunda Guerra Mundial.

Neste período em que a Europa deseja urgentemente pôr-se de pé novamente, a arte testemunha, na Alemanha, o fortalecimento de uma pintura realista, que se torna um veículo para a manifestação dos problemas sociais e políticos que despontam como conseqüência da derrota alemã na guerra. A vanguarda continua ativa por toda a Europa, e não será diferente em solo germânico: é justamente na década de 20 que ocorreram experiências inovadoras no campo artístico alemão. Assim, dois momentos merecem destaque dentro das tendências realistas e abstratas: a escola Bauhaus e a pintura da Nova Objetividade.

A BAUHAUS

No mesmo ano em que nasce a República de Weimar, o arquiteto Walter Gropius inaugura a Bauhaus (em português, “Casa da Construção”).

O prédio da Bauhaus em Dessau

A Bauhaus foi uma escola de arquitetura e artes aplicadas fundada na cidade de Weimar sob a direção de Gropius; ela integrou a Academia de Belas Artes e a Escola de Artes e Ofícios da cidade alemã. Em 1925, a Bauhaus foi transferida para Dessau, instalando-se em edifícios concebidos por Gropius e seus colaboradores. Outro grande arquiteto, Ludwig Mies van der Rohe também chegou a dirigir a Bauhaus a partir de 1930, mas esta atividade teve pouca duração: quando os nazistas assumiram o poder municipal em Dessau, a instituição é fechada. Tentativas posteriores de reabri-la foram dificultadas pela polícia, e, em 1933, a Bauhaus desapareceu, sendo recriada anos depois em Chicago, com o nome de New Bauhaus.

Gropius concebeu a Bauhaus baseando-se nos preceitos de movimentos como o *Arts and Crafts* – criado na Inglaterra na segunda metade do século XIX: a revalorização do trabalho artesanal, junto com a colaboração da indústria. A estrutura teórica da Bauhaus constituía-se no conceito de uma Arte que englobasse todas as artes, tornando-se uma unidade, onde seriam eliminadas as distinções entre os elementos monumentais e aqueles decorativos. A Bauhaus não conhecia, portanto, aquela distinção de classe que mantinha separados o artesão e o artista. Arquitetura, pintura e escultura seriam uma só, dialogando constantemente entre si.

O corpo docente da Bauhaus contou com a presença de muitos artistas de destaque na época: Kandinsky, Paul Klee, Moholy-Nagy, entre outros. Uma das primeiras preocupações da Bauhaus foi o desenvolvimento da criatividade; para atingir este objetivo, era de fundamental importância estudar a transformação da forma plástica, analisar figuras geométricas, raciocinar sobre a cor, a linha, os materiais da arte. Kandinsky foi um dos artistas que pensou a respeito destas questões. Além de pintor e professor na Bauhaus, escreveu livros que tratavam de teorias artísticas da forma e da cor, como *Do espiritual na arte* e *Ponto e linha sobre um plano*.

Muitas de suas obras possuem a intenção de apresentar um raciocínio livre, intuitivo (daí o conceito de “espiritual” que Kandinsky apresenta em seus escritos) a respeito dos componentes básicos de uma pintura: pontos, linhas, cores, formas geométricas.

Mais tarde a escola assumiria um caráter mais funcional, elaborando um programa de trabalho que pudesse conduzir a resultados concretos. Assim, a Bauhaus desenvolveu em seus laboratórios o desenho de peças industriais, mobiliário, utensílios domésticos de vários tipos, etc. Este *design* da Bauhaus foi marcado por uma severidade de formas e clareza de linhas, sem excessos.

Exemplo de *design* desenvolvido pela Bauhaus: Chaleira em ébano e prata criada por Marianne Brandt em 1924.

O grande mérito da Bauhaus foi o de reunir o trabalho da vanguarda da arte moderna do período com as inovações tecnológicas, extraindo o melhor de cada uma para realizar uma síntese de ambas, ou seja, pensar os valores estéticos e funcionais de modo que estes possam residir juntos, e de forma não conflituosa, nos objetos.

A NOVA OBJETIVIDADE

Enquanto a Bauhaus desenvolvia suas pesquisas vanguardistas sobre a plasticidade da forma, um outro tipo de arte estava sendo feito na Alemanha do período; uma arte que possuía uma ligação direta com os eventos decorrentes da derrota da Alemanha na Primeira Guerra Mundial, que se propõe a apresentar a sociedade alemã deste pós-guerra, sem idealizações ou meio-termos.

Tal realismo desenvolvido na república de Weimar ficou conhecido como Nova Objetividade – *Neue Sachlichkeit* em alemão. Este termo surgiu inicialmente em 1923 como o título de uma exposição de pinturas de Max Beckmann, Otto Dix, e George Grosz. Assim, a Nova Objetividade apresenta-se como uma corrente marcadamente realista, que contrasta com as distorções de forma e cor do Expressionismo, bem como se opõe ao aspecto tipicamente emocional deste último. A “objetividade”

reivindicada por estes artistas os levou a retratar uma sociedade doente, desumanizada, onde o pintor manifesta o seu próprio desengano com a vida. Neste sentido, a Nova Objetividade também contrasta com o Expressionismo, pois este último guiava-se por uma arte não engajada na problemática social.

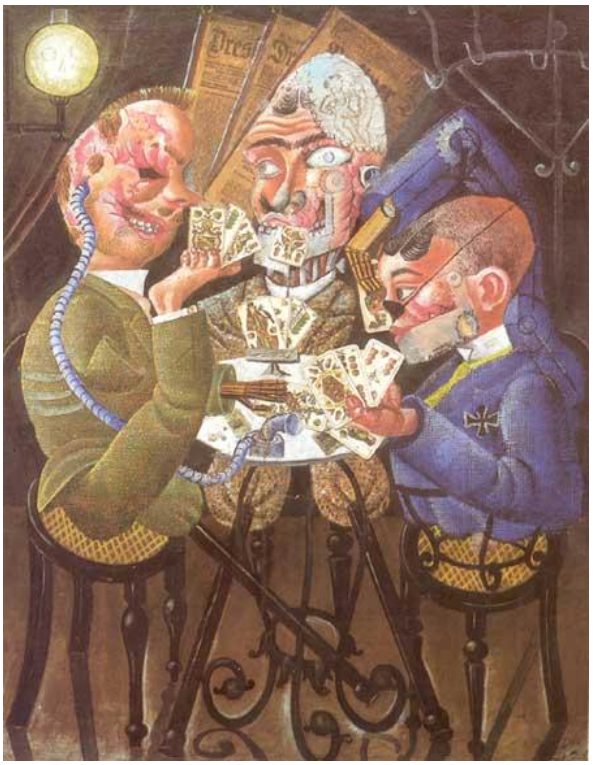
As imagens das telas e desenhos característicos da Nova Objetividade são claras e detalhadas, muitas vezes de teor grotesco ou satírico. Nos desenhos e nas pinturas materializou-se a expressão de uma desilusão, fez-se um retrato das diferentes esferas sociais de uma Alemanha cansada, vencida pela guerra. A necessidade de retornar aos aspectos comuns da vida permeava toda a Europa no início dos anos 20, mas foi sentida sem dúvida mais intensamente na Alemanha.

Os dois artistas que merecem destaque dentro desta corrente são Otto Dix e George Grosz. Otto Dix foi implacável em reproduzir os horrores da guerra em telas e desenhos. Tornou-se conhecido através destas obras, que manifestavam um protesto pessoal contra as heranças de um conflito armado. Nada escapou ao pintor e artista gráfico: como uma espécie de repórter do *front*, ele mostra os mutilados pela guerra, a miséria, os cadáveres nas trincheiras, a burocracia e corrupção dos oficiais militares, a mediocridade dos endinheirados, que preferem dançar nos clubes e ignorar os que esmolavam nas ruas. Seus quadros muitas vezes são cínicos e incômodos, apresentando uma técnica realizada com esmero e detalhes quase fotográfico.

Em “Rua Prager”, Dix apresenta ao espectador uma visão nada agradável das ruas da Alemanha do período. Os mutilados de guerra, os indigentes, os sem-teto, os mendigos, dividem a calçada com os trabalhadores anônimos, os magnatas e as mulheres perfumadas e bem-vestidas. A rua possui um nome específico, mas poderia ser muito bem, dentro da proposta de Dix, um modelo daquilo que se testemunhava em várias esquinas da Alemanha derrubada e abatida pela derrota na Primeira Guerra Mundial.

Otto Dix, *Rua Prager*, 1920, óleo sobre tela.

George Grosz é outro artista de destaque dentro da corrente da Nova Objetividade, que procurou desmistificar as classes dirigentes da Alemanha. Desenhista e caricaturista, Grosz está particularmente interessado na questão do poder – quem o tem, e porquê, e como o usa. A partir daí, encontramos os burocratas, os capitalistas gananciosos, a burguesia cheia de afetações, o herói de guerra que passa fome, o militar com o peito cheio de insígnias que mergulha em luxúrias de todo tipo. O artista nos mostra que por trás do abuso de autoridade, da ganância pelo poder, da falta de escrúpulos, reside uma enorme neurose coletiva, um esfacelamento do mundo. Suas obras críticas continuariam mesmo depois de ele ter encontrado refúgio nos Estados Unidos, devido à sua perseguição pelos nazistas. Sua luta política continuou até ele não encontrar mais o estímulo para a revolta em território norte-americano.



George Grosz, *Os jogadores de Skat*, 1920, óleo sobre tela.

Para Grosz e outros artistas, a República de Weimar foi ineficaz justamente por partilhar de posturas arraigadas do sistema judiciário, do clero e do corpo militar, os "pilares da comunidade" de acordo com Grosz, e título de uma de suas telas; também o fato de a Alemanha não ter tido nenhuma experiência democrática anterior agravou o cenário político, social e econômico do país. Esta república não entusiasmou a nação humilhada pela guerra, bem como os tais "pilares da comunidade" duramente representados por Grosz não possuíam um comprometimento sólido com a República; eles pareciam estar mais inclinados a aguardar o momento certo para adotar uma postura política extremista. Tais instituições não se esforçaram muito para contornar a crise surgida no país após a queda da bolsa em Nova York em 1929, ocasionando desemprego (cerca

de 6 milhões em 1932), inflação e miséria em massa na Alemanha e que terminou por fazer a República de Weimar ruir no início da década de 30.

Em resumo, a corrente da Nova Objetividade foi caracterizada por uma renúncia ao mundo moderno e a sua estrutura burocrática; renunciou também a sociedade desumanizada pela máquina, e esta idéia sem dúvida é uma conseqüência dos eventos da Primeira Guerra, que mostrou ao mundo o potencial destrutivo da artilharia. Esta nova relação entre máquina e guerra marcou a Europa profundamente, e isto de uma certa forma refletiu-se na arte.

Assim, é possível observar a ocorrência, na Alemanha, de uma coexistência entre uma arte abstrata, estimulada pelas vanguardas européias, e a arte do realismo, que pode ser considerada tão moderna quanto a abstrata, porém com uma temática e técnica distintas desta última. Contudo, ambas estão envolvidas, cada uma a seu modo, no debate sobre o que é considerada "arte realista". Observando as obras dos artistas da Nova Objetividade, dizemos que elas são mais objetivas e realistas do que as experiências realizadas na Bauhaus, por exemplo. Mas a arte abstrata possui ela mesma uma idéia do que seja a arte realista: é justamente aquela que está desatrelada dos efeitos ilusionistas típicos das academias e apresentadas nos salões oficiais; a arte realista, para eles, é aquela construída em bases geométricas e por processos mecânicos, sem nenhum estratagema que crie uma espécie de "faz de conta". Este inovador conceito de realidade na arte também foi defendido fervorosamente pelos artistas construtivistas russos logo após o processo revolucionário que tomou conta do país; contudo esta idéia foi condenada pelo regime político que se seguiu nos anos 20.

A coexistência pacífica de uma arte abstrata com uma outra figurativa não durou por muito tempo naqueles anos; os governos totalitários da Rússia e da Alemanha, apoiados em teorias confusas e preconceituosas, proibiram e perseguiram os artistas das vanguardas, repudiaram a Arte Moderna em geral, especialmente a abstrata, e forçaram os artistas não-exilados a produzir

uma arte condizente com o regime político. A arte dos regimes totalitários enfim abria espaço para manifestar–se numa Europa que sonhava com o “restabelecimento da ordem”.

CAPÍTULO II

ALEMANHA, 1930-1945: DA ASCENSÃO DO NAZISMO AO FIM DO TERCEIRO *REICH*

Ao terminar a Primeira Guerra Mundial, a Europa está mergulhada em uma situação complexa. A situação do pós-guerra deu destaque ao medo de ameaças de revolução bem como despertou em vários pontos do continente ressentimentos contra a civilização e seus processos de modernização.

Os meios burgueses e meio-burgueses, em particular, sentiam-se ameaçados de todos os lados pelo progresso, pela expansão das cidades, da técnica, da produção em massa, que foram responsabilizados pela destruição de "antigos e bons valores" que desde sempre nortearam a moral e o cotidiano dos homens. A crença no progresso cedeu lugar pela primeira vez à idéia de que a civilização destruiria o mundo. Fortaleceu-se, assim, uma espécie de nostalgia romântica contra o mundo moderno.

A angústia representava a tendência essencial daquele tempo. A partir de 1918, um certo modo de vida se extingue. A inquietude, o extremismo das massas politizadas, a agitação revolucionária não foram encarados, em geral, como simples conseqüências da guerra, mas sim como os sinais indicadores de um tempo novo e caótico do qual seriam banidos todos os valores que tinham promovido a grandeza da Europa e tornado familiar sua imagem.

Diversas teorias e doutrinas sociais que pairavam no ar desde o final do século XIX adquiriram espaço cada vez maior no ambiente intelectual: o darwinismo social, uma teoria que explicava o destino dos povos e a evolução das sociedades por um viés biológico; as teorias racistas da história, as ideologias defensivas, o anti-semitismo, o temor de supostas e sombrias conspirações internacionais – onde a mais conhecida e temida é a aquela que se refere ao suposto

complô judeu de dominação mundial – todas estas idéias mesclavam-se confusamente na cabeça dos ideólogos, dos intelectuais e da população. Medo e desconfiança estavam à espreita.

Este clima de inquietação geral fez surgir numerosos movimentos que refletiam a necessidade de fugir à realidade. Alguns destes movimentos eram conservadores e pranteavam os bons tempos de outrora; outros eram mais revolucionários e menosprezavam o estado de coisas vigente. O nacional-socialismo não foi senão uma variedade daquele movimento europeu de protesto e de resistência que se propunha a modificar a situação do mundo.

Na Alemanha, envergonhada pela derrota na Primeira Guerra, a situação é mais delicada ainda. Impregnado de rancor, recusando retratar-se, o enigmático país enclausurava-se em seu espírito retardatário e extraía disso um orgulho peculiar.

Naquele país, a recusa da realidade gerada pela guerra manifestava-se na ampla proliferação de partidos racistas e de clubes políticos. Só em Munique havia, em 1919, perto de 50 associações mais ou menos políticas – tendo em comum uma grande angústia em relação ao cenário nacional e europeu. No início, havia o medo da revolução socialista – os horrores do terror vermelho tinham excitado a imaginação nacional; particularmente Hitler tinha repúdio pela concepção marxista de mundo.

A angústia e o desgosto experimentados pelo homem civilizado em relação à realidade conjugou-se com a nostalgia romântica de um paraíso arcádico desaparecido. Flutuava uma aura estranhamente romântica onde sobressaíam figuras míticas, gigantes e deuses antigos. Os atrasos da Alemanha eram antes de tudo de natureza ideológica: muitos aspiravam ver uma nação que jamais existira e possivelmente nunca existiria. Os valores que se opunham à era moderna compreendiam o natural, a arte, a terra, o passado, a aristocracia e o amor à morte.

Hitler alegou, em muitos de seus discursos, que a degeneração sentida na Europa daquele período era típica dos tempos modernos. A modernização, segundo ele, estava levando a

Alemanha para um abismo, para a destruição total de seus valores e de seu povo. Esta degeneração era causada, principalmente, por dois elementos estrangeiros nocivos: o judaísmo e o marxismo. É possível perceber, a partir deste ponto, que ninguém em especial insuflou estas idéias em Hitler; ele apenas as tomou emprestadas à sua época, organizando e cultivando todos os complexos de ódio e de autodefesa de uma sociedade sacudida em seus alicerces; perdidos sua magnificência imperial, sua organização burguesa, seu bem-estar e toda a pirâmide de seu sistema político, muitos aspiravam, com uma cega amargura, recuperar o que lhes fora arrebatado injustamente. Hitler foi o primeiro a criar um denominador comum a todo esse descontentamento que se manifestava tanto entre os civis como no meio militar.

No campo das artes, o avanço revolucionário já se consumava desde o período que precedeu a grande guerra, e o próprio Hitler fora uma testemunha indiferente, no início em Viena, depois em Munique. Muitos enxergaram nas manifestações dos artistas modernos uma declaração de guerra à concepção européia tradicional do homem. Os fauvistas, *Blaue Reiter*, *Die Brucke*, dadaísmo, foram considerados uma ameaça tão grave como a própria revolução, e a expressão popular *Kulturbolchevismus* (cultura bolchevique) consagrou esta noção de uma ligação interior entre os dois fenômenos.

Capital da Áustria, nos primeiros anos deste século Viena era um dos centros das inovações artísticas: junto a música de Gustav Mahler e de Richard Strauss ocorriam as exposições da Secessão e a divulgação de telas de Gustav Klimt, Egon Schiele e Oskar Kokoschka. A revolução da arte, que também se manifestava em Munique tão claramente como em Viena, deixou Hitler indiferente. Kandinsky, Marc, ou Klee, que viviam na cidade na época, nada significavam para ele, que continuava exercendo sua atividade de copiador de cartões-postais. Ele não possuía nenhum interesse por esta onda de inovações artísticas e culturais, preferindo admirar as fachadas clássicas e neo-barrocas da cidade e ouvir a música de Wagner. O próprio Hitler denominou-se

um “ser à parte”, totalmente mergulhado na cultura romântica e do passado germânico, indiferente à experiência moderna, cultivando o ódio às escolas e academias, pois elas, em sua opinião, teriam ignorado gênios como Bismarck e Wagner.

É interessante, neste momento, conhecer um pouco da biografia daquele que se tornaria o ditador da Alemanha a partir de 1933.

HITLER, O SOBREVIVENTE

Adolf Hitler nasceu na cidade de Braunau sobre o Inn, na Áustria, em 20 de abril de 1889. Quando criança estudou canto e piano, e ao completar dezoito anos mudou-se para Viena com o desejo de ingressar na Academia de Belas Artes. Os planos não deram certo: Hitler foi recusado duas vezes pela instituição – de acordo com os críticos, seus trabalhos não possuíam vida nem originalidade. Amargurado, regressou a Linz – uma cidade que será uma fixação em sua vida – , na Áustria, após a morte de mãe.

Os anos seguintes seriam extremamente duros com o jovem, que sobreviveu por seis anos, de 1907 a 1913, vendendo na rua suas pinturas, que giram em torno de 3 mil produzidas durante a sua existência. Estas obras – pequenos cartões postais feitos em aquarela, que mostravam praças e avenidas de cidades da Áustria – foram vendidas até mesmo nas trincheiras, quando Hitler participou, como mensageiro, na Primeira Guerra Mundial.

Esta experiência no conflito rendeu, para o jovem Hitler, duas condecorações com a Cruz de Ferro, um prêmio para atos de bravura realizados na guerra, junto com o enorme sentimento de frustração e raiva ao saber da derrota da Alemanha. Nesta época de sua vida, Hitler estava sem emprego, família, amigos, casa e instrução.

Adolf Hitler nos tempos de soldado da Primeira Guerra Mundial. Ele é o primeiro da esquerda para a direita, sentado, marcado com um X acima da cabeça.

Livre de suas ocupações como soldado, Hitler mudou-se para Munique no ano de 1913, e nesta cidade ele se aproximou e por fim aderiu ao Partido Operário Alemão (*Deutsche Arbeiterpartei – DAP*), um movimento contra-revolucionário que se opunha fortemente ao bolchevismo russo e ao assim conhecido "marxismo judaico", ou seja, um partido anti-comunista, extremamente nacionalista e avesso aos judeus. Este repúdio pelos judeus existe na Europa bem antes de Hitler, chegando a remontar à época da Idade Média; mas o líder nazista levaria este ódio a níveis nunca presenciados até então na história da humanidade.

Hitler já era conhecido pelos colegas como um rapaz que possuía um forte e extremo sentimento nacional; mas o que mais chamava a atenção de quem estava ao seu redor era a sua oratória envolvente, contundente e convincente, que fez com que seu prestígio no partido subisse rapidamente, até Hitler se tornar o presidente do partido. Nas reuniões que ocorriam no DAP e nas cervejarias de Munique, seus discursos angariavam mais e mais ouvintes, e ele começou a se

tornar uma figura pública bastante conhecida e respeitada, transmitindo seu carisma, sua auto-confiança e suas soluções para a Alemanha voltar a ser grandiosa como no passado.

Em seus discursos, Hitler transmitia aos seus ouvintes seu sentimento de desilusão com o mundo, que ia de encontro à tendência pessimista característica do século XIX e que tolheu visivelmente todas as crenças no progresso e na ciência brilhante da época. No caso particular da Alemanha, mergulhada em sentimentos de vergonha, derrotismo e frustrações decorrentes de sua derrota na Primeira Guerra, o pessimismo era ainda maior.

Em fevereiro de 1920, o DAP alterou sua designação para Partido Operário Nacional-Socialista Alemão (*Nationalsozialistische Deustche Arbeiterpartei – NSDAP*, ou, abreviando, nazi). Seu programa partidário continha grande parte das propostas políticas que seriam adotadas pelos nazis quando estes assumiram o poder legalmente, no início da década de trinta: em 30 de janeiro de 1933 Hitler foi nomeado chanceler; em 2 de agosto de 1934, Hitler é finalmente nomeado *führer*.

HITLER, O ARTISTA

Albert Speer, um dos arquitetos oficiais do regime nazista, afirmou certa vez que, para entender Hitler, era necessário ter em mente que este se via como um artista. Este comentário é útil não apenas para refletir sobre a trajetória do ditador da Alemanha, mas também para compreender a engrenagem ideológica e estética do Nazismo.

O grande sonho não realizado de Hitler foi aquele de tornar-se artista, mantido desde a sua juventude. O desejo de trabalhar com arte foi acalentado por ele inclusive durante os anos da Segunda Guerra Mundial. Tornar-se um artista seria, para o líder nazista, a porta de entrada para

a realização de grandes feitos artísticos; na pintura e na arquitetura estaria a chance, de acordo com ele, de afirmar para si e para o mundo todo o seu gênio criador.

Desde a sua juventude – marcada por devaneios e angústias – Hitler havia construído para si uma fantasia de um mundo ideal, perfeito, lotado de grandes e belos edifícios, decorados com luxo e rigor, embalados ao som de magistrais músicas e das vozes das companhias adequadas. Neste mundo de sonho que construíra, alimentava a idéia de ser um gênio, alguém acima das pessoas comuns. Hitler sonhava sempre com um mundo povoado de grandes feitos, o que explica, em parte, a sua afinidade com um certo tipo de heroísmo ingênuo já superado nas artes e que o levou a admirar as decorações grandiosas e a idealização na arte.

Mesmo quando Hitler adentrou definitivamente na política, suas motivações originavam-se muito mais a partir de aspirações artísticas do que de motivos propriamente políticos. Isto reflete a fixação de Hitler pela arte e como esta se refletiu diretamente em seu regime político, construindo a estrutura ideológica do nacional-socialismo, cuja principal diretriz era o embelezamento do mundo.

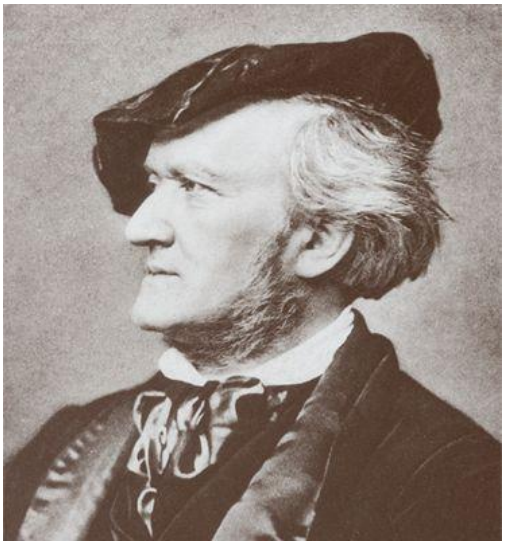
Os devaneios artísticos e megalômanos de Hitler mantiveram-se vivos durante toda a sua vida, alimentados, principalmente, por três aspectos que se tornariam uma constante nos pensamentos do ditador: a grande fixação por Linz, onde intencionava criar o maior centro de artes e espetáculos europeu; o interesse pela antiguidade clássica (que para Hitler agregava valores de força, de organização e de brilhantismo cultural) e a admiração pelo compositor Richard Wagner.

É na figura de Wagner que se encontram as fontes de inspiração para muitas das idéias estéticas de Hitler. O músico – que chegou a definir-se como o mais alemão dos homens – foi o grande modelo de gênio para o futuro ditador alemão, uma obsessão cultivada desde a sua juventude. Wilhelm Richard Wagner (1813 – 1883) é considerado um dos grandes expoentes do

romantismo alemão na música. Como compositor de obras, foi responsável pela criação de um estilo grandioso, influenciando a música a tal ponto que os músicos de seu tempo e aqueles que o sucederam passaram a ser classificados como “wagnerianos” e “não-wagnerianos”.

Wagner atribuía à arte e ao artista o papel supremo. Procurava construir as suas obras dentro de um conceito de arte completa, que abarcasse o teatro, os cenários, a orquestra, a iluminação e a dança, todos empenhados na construção do drama musical. Neste processo também cuidou em reconstruir partes da antiga mitologia germânica nos temas de seus trabalhos, sendo autor dos *librettos* de todas as suas óperas.

A característica principal das obras do compositor alemão foi a criação de enredos que giravam em torno das mitologias nórdicas. Este aspecto fundamental das suas obras ofereceu ao jovem Hitler da época a chance de adentrar em mundos idílicos, heróicos e gloriosos, onde o sonho e o devaneio estavam protegidos de qualquer obstáculo externo. Ir ao teatro e isolar-se do mundo por algumas horas, mergulhado na atmosfera inebriante da ópera era o lazer predileto de Adolf – ele assistiu a Tristão e Isolda, por exemplo, por volta de quarenta vezes.



Richard Wagner, fotografado por Franz Hanfstaengl, em Munique

Foi a partir do conhecimento das obras de Wagner que algumas idéias adquiriram contornos mais nítidos na mente de Hitler. Um dos episódios mais marcantes neste sentido foi quando ele, junto do amigo August Kubizek, assistiu a ópera *Rienzi*. Hitler ficou fascinado com a história da personagem principal que se torna a porta–voz do povo, lutando contra a aristocracia e desejando reestabelecer a República da Antiguidade na Roma medieval, e que, por fim, terminou sendo alvo de uma conspiração. Em numerosas obras de Wagner é possível notar a presença da antítese clássica do rebelde obedecendo unicamente à sua lei pessoal contra a ordem rígida da sociedade, e o enredo de *Rienzi* foi a ocasião perfeita para que o jovem Hilter aperfeiçoasse a sua própria idéia de um indivíduo superior, um guia amado e incompreendido pelos seus oponentes. A partir deste momento, ele passou a sentir-se um pouco como a personagem principal da ópera, Cola de Rienzo.

Hitler afirmava que só poderia compreender o nacional-socialismo quem compreendesse Wagner; portanto, é preciso compreender o que Wagner significava para o ditador: o indivíduo que concentrava em si o artista criativo e total, aquele que propôs, como concepção de uma civilização nova, a união entre arte e vida, que juntos formariam as bases do novo Estado.

Hitler absorveu as propostas de Wagner difundidas em suas obras musicais, como, por exemplo, o culto ao legado nórdico e o mito do sangue puro. O aspecto monumental de suas óperas, a força e a teatralidade contundentes de sua música ajudaram a formar as bases da estética do partido nazista. Sem estes aspectos retirados do universo da ópera e das idéias de Wagner, o estilo representativo do Terceiro *Reich* não existiria da forma que se tornou conhecido.

A ESTÉTICA DO PARTIDO NAZISTA

O extremo cuidado dedicado pelo nazismo às questões estéticas e artísticas nasceu dentro do partido tão logo Hitler obteve uma posição de destaque na estrutura de sua organização.Uma das primeiras providências tomadas pelo partido nazi foi cuidar de sua apresentação visual e da sua propaganda.

A estética nazista apoiou-se em um sistema forte e sólido de propaganda, que tinha de ser simples, dirigido às massas e concentrada no menor número de elementos possível. As idéias nacional-socialistas eram repetidas de vários modos e várias vezes, girando em torno de aspectos emocionais como o amor e o ódio. Por meio da continuidade e da uniformidade constante da sua aplicação, a propaganda, concluiu Hitler, conduziria a resultados além da compreensão humana. Goebbels, o ministro da propaganda do partido, dizia que se uma mentiria fosse contada mil vezes, ela se tornaria realidade.

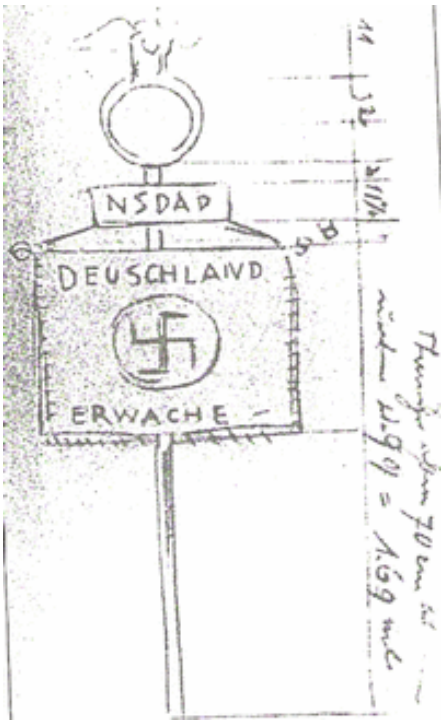
Era necessário, de acordo com a lógica do nacional-socialismo, compartilhar as angústias da população, bem como atribuir um certo encantamento ao cotidiano tedioso e cinzento do cidadão comum. Neste sentido, o uso pelo partido de archotes, estandartes coloridos, hinos e saudações foram fundamentais para a obtenção de efeitos grandiosos e sentimentos de grande auto-estima nacional.

Esta grande comoção pela pátria suscitada pelas manifestações do partido nazista encontrou na figura do líder a força motriz de sua ideologia. O culto do líder no nazismo era em certa medida a aplicação dos princípios da hierarquia militar à organização interna do país. Hitler, o líder, o *führer* (condutor, em alemão), era o responsável por guiar a Alemanha em direção ao seu destino vitorioso. O ditador sabia deste seu papel de destaque dentro do partido; para ele, o

político possuía tarefas a cumprir: deveria ter um bom senso de encenação, retórica perfeita, oratória convincente, características que, de acordo com ele, faltavam à Alemanha; era preciso fazer da propaganda uma espécie de ato de fé acima de tudo. Por tudo isso é que Hitler tomou o controle de toda a organização do partido nazista – ele seria o diretor, o cenógrafo e o protagonista dos comícios, o idealizador de campanhas, o desenhista dos uniformes.

Um cartaz da época ilustra perfeitamente o papel do *führer*: o condutor e protetor do povo alemão.

Afirma-se que o próprio Hitler desenhou as bandeiras, os estandartes e os uniformes do partido, realizando inúmeros desenhos, criando a insígnia do partido em 1923. As cores do partido eram o vermelho, o negro e o branco. O vermelho de suas bandeiras foi escolhido não só em razão de seu efeito psicológico e de sua presença marcante, mas também porque assim usurpava a cor tradicional da esquerda. Os editais que anunciavam manifestações eram quase todos impressos em papel vermelho.



Hitler, junto com seu colega Otto Gahr, desenhou o esboço para os estandartes do partido, à esquerda. Ao lado, o estandarte com o nome do *führer*, a cruz suástica e um dos *slogans* do partido: "*Deutschland Erwache"* - "Desperta, Alemanha".

A suástica – também conhecida como cruz gamada – utilizada na bandeira e em insígnias nazistas não foi uma criação do partido. Ela, na verdade, é uma imagem ancestral que representa a criação e o perpétuo ciclo de regeneração, a constante mudança do universo. Sinal de boa sorte e prosperidade, é um dos símbolos mais antigos e difundidos, encontrada no Extremo Oriente, na América Central, Mesopotâmia, Índia e parte da Europa. Também era conhecida dos celtas, dos etruscos e dos gregos, bem como dos primeiros cristãos. A cruz suástica é apresentada girando

em seu sentido horário ou anti-horário. A suástica girando no sentido horário é um símbolo do sol, fonte da vida, e foi adotada pelo nazismo.

A revista austríaca *Der Scherer* (O Tosquiador) desde o seu primeiro número já publicava uma reprodução da cruz suástica, que cada vez mais se impunha como o símbolo de uma profissão de fé em favor do povo alemão. Era descrita como o "fogo verticilado" e que, segundo a mitologia germânica, teria sido a origem da criação do mundo.

Alguns estudiosos de Hitler, contudo, afirmam que não foi o ditador quem inventou a bandeira com a *Hakenkreuz*, a cruz gamada ou suástica, ao contrário do que o ditador havia escrito em sua autobiografia *Mein Kampf*. A idéia teria sido de um dos membros do partido, o dentista Friedrich Krohn, que redigiu um memorando sugerindo o uso da suástica pelos partidos nacional-socialistas. Hitler teria então percebido a força do símbolo e tornado obrigatório seu uso. Ele sublinhava com insistência a importância dos símbolos, recomendando que todos usassem a insígnia do partido.

Desta forma, Hitler passou a cuidar de cada detalhe da apresentação e organização do partido; durante muito tempo, pesquisou em velhas revistas de arte, assim como na seção de heráldica da biblioteca estadual de Munique, a fim de achar o modelo da águia, outro importante símbolo do nacional-socialismo, para criar o sinete destinado à correspondência do partido.

A presença constante da águia, apoiada sob a suástica, na estética do partido nazista

Hitler também dedicou um cuidado especial na elaboração dos estandartes; a idéia de usar estes aparates havia sido tomada do fascismo italiano, que já os utilizava em suas manifestações públicas. Os estandartes, concebidos segundo um estilo da Roma antiga, traziam a figura da águia, as cores do partido e apresentavam vários *slogans* do nacional-socialismo, como *Deutschland Erwache* (Desperta, Alemanha). Uma outra clara referência romana está presente na saudação típica dos membros do partido – o braço esticado para o alto.

Junto a estes elementos retomados da antiguidade, Hitler agregou ao partido um marcante aspecto militar, exigindo que as graduações e os uniformes tivessem esta característica. As fórmulas militaristas também explicam as formas dadas às manifestações militares aparatosas do movimento: o uso do uniforme, o ritual de saudação, a resposta à voz de comando, a expressão de alerta – sentido! – ou o simbolismo de alguns emblemas essenciais, nos distintivos, nas bandeiras, flâmulas ou braçadeiras. Toda esta construção ia contra a moda engomada da

burguesia e correspondia de imediato ao espírito da época, severo, técnico e marcado pela ética do anonimato. Ao mesmo tempo, os uniformes e a pompa militar permitiam dissimular as diferenças sociais e transcender a pobreza emocional da vida civil cotidiana.

Uniformes da SS. O que distingue o oficial militar nazista é sua apresentação, seu comportamento e sua fidelidade ao partido e a Adolf Hitler.

Um oficial da SS nazista ilustrou com precisão a importância do militarismo como elemento estético do nacional-socialismo, ao comentar que o mais perfeito objeto criado durante as últimas épocas não tinha origem nos estúdios dos artistas: ele referia-se ao capacete de aço.

O nazismo alimentava o sonho de embelezar e reformular o mundo, e esta tarefa deveria começar de dentro para fora, isto é, a partir do comitê do partido, das casas dos trabalhadores, das

escolas e fábricas. Beleza, ordem e limpeza, juntas, transformariam o planeta e higienizariam as raças. Curar o mundo e purificar a raça eram as tarefas pelas quais Hitler se sentia escolhido e impelido para realizar. Na verdade, Hitler não estava interessado de modo algum em ressuscitar os bons e velhos tempos da Alemanha; ele queira, acima de tudo, evitar a auto-alienação do homem.

Exemplo de cartaz de propaganda militar nazista: clareza da mensagem na imagem altiva e corajosa do soldado alemão

A ARTE PRODUZIDA PELO NAZISMO

Sobre a relação entre a arte e o nazismo, é necessário observar as diferenças entre uma arte nazista propriamente dita, ou seja, aquela arte criada especialmente para o regime alemão, por

artistas que eram integrantes e/ou simpatizantes do partido, e a arte admirada pelo regime (o que equivale a dizer, por Hitler): obras predominantemente produzidas nos séculos XVI, XVIII e XIX por artistas alemães, além daquelas da Antigüidade clássica. A arte do nazismo foi profundamente influenciada por estas duas tendências: de um lado, o Barroco e o Romantismo alemão, e de outro, o neo-classicismo de inspiração greco-romana.

Antes mesmo de Hitler tornar-se chanceler, o seu partido já se preocupava em incluir as artes dentro de suas diretrizes políticas. Em 1928, sob o comando de Rosenberg, um dos ideólogos do partido, foi fundada a primeira organização cultural nazista: a Sociedade Nacional-Socialista da Cultura Alemã, mais tarde modificada para Defesa da Cultura Alemã. Datas comemorativas também foram criadas para celebrar a cultura alemã: o Dia das Artes era uma das principais manifestações artísticas do Terceiro *Reich*. Quando Hitler chegou ao poder propôs a união dos grupos culturais nazistas contra a arte e cultura "bolcheviques". Obras de arte expurgadas pelo partido seriam exibidas publicamente e queimadas como exemplo.

Enquanto os propagandistas nazistas promoviam a arte adequada para a promoção do sonho ariano, ao mesmo tempo demonizavam a arte moderna. Sobre esta última criticavam, essencialmente, o seu aspecto internacionalista, que não se prestava a ilustrar um determinado regime político, nem se interessava por fortalecer determinada identidade nacional. De acordo com os líderes dos regimes totalitários europeus da primeira metade do século XX, a arte moderna realizava um desserviço, eliminando os valores nacionais da arte. A arte de vanguarda seria a equivalente dos judeus: degenerada. Hitler via com ansiedade os rumos desta arte, que acusava de querer assassinar a alma do povo ao colocar nas telas "prados como sendo azuis e nuvens amarelas" (HITLER in CHIPP, 1996: 486), sintomas de um mundo que caminhava para o seu declínio.

A estética do nazismo, criada pelas mãos dos escultores, pintores e arquitetos do regime, foi profundamente inspirada na arte admirada pelo *führer*. A arte clássica, junto com a mitologia guerreira nórdica, conferia um ar de tragédia heróica e romântica às circunstâncias cotidianas do homem. O clima de nostalgia que estes dois aspectos evocavam só fazia reforçar a visão também nostálgica da História, alimentada fervorosamente por Hitler: outrora o mundo já havia sido belo, forte e grandioso, assim como a Alemanha o fora – chegara a hora, portanto, do povo alemão recuperar os dias gloriosos de seu país.

A arte auxiliaria na (re)construção da verdadeira nação alemã, a partir de alguns postulados que deveriam ser seguidos com rigor: em primeiro lugar, ela se ocuparia de temas aceitáveis pelo regime, que representariam as forças do novo estado: cenas do campesinato nórdico – estreitamente ligadas à enorme importância dada pelo nazismo à terra, encontrada, por exemplo, em teorias como a do "espaço vital", que afirmava ser a expansão territorial necessária ao bom desenvolvimento da Alemanha –, soldados idealizados e exagerados em suas poses, cenas de batalhas históricas, carregadas de brilho, grandeza e solenidade, nus neoclássicos e germânicos, cenas da mitologia nórdica, cenas de caça, naturezas-mortas, ruínas da Antiguidade, retratos de grandes líderes alemães, paisagens alpinas e campestres, atletas gregos em atividades desportivas – o culto ao corpo era essencial dentro da estética do regime – entre outros exemplos.

Exemplos de telas apreciadas pelo regime nacional-socialista; a temática campestre era muito apreciada por Hitler e seus seguidores

Em segundo lugar, naturalmente a arte do regime deveria ser confeccionada por artistas alemães de sangue puro – razão pela qual os artistas judeus ou os que não se enquadravam nesta exigência foram obrigados a mudar de país ou suspender suas atividades artísticas dentro da Alemanha. Os artistas que trabalhavam para o regime eram vistos como soldados da estética, e possuíam grande importância dentro das alas do partido. Além do próprio Hitler, que em seu

íntimo sempre se julgou um pintor e arquiteto, os artistas – a maioria igualmente frustrada como o seu *führer* – são encontrados com uma certa freqüência dentro do corpo de oficiais do regime: Alfred Rosenberg gostava de pintar e possuía ambições literárias; Joseph Goebbels, ministro da propaganda, escreveu um romance, poesias e peças teatrais. Todos eles, conduzidos por Hitler, tornaram-se os responsáveis por dizer o que era e o que não era arte na Alemanha – e, mais tarde, em boa parte da Europa do período.

A pintura mais do que a escultura pôde apresentar amostras de cada um dos temas apresentados anteriormente. A pintura nacional-socialista em geral possuía uma técnica bastante acadêmica, figurativa, com as linhas e contornos bastante nítidos e definidos. Ela tinha por influência trabalhos de artistas dos séculos XV e XVI como Cranach, Altdorfer, Dürer, Holbein, caracterizados por sua linearidade estática, bem como pelas obras feitas pelos pintores da época de Bismarck, como Hans Makart, Franz von Stuck, Franz Defregger, Rudolf Epp, todos eles admirados por Hitler. O retorno às raízes nacionais da pintura era um dos grandes objetivos do regime.

A tela de Rudolph Epp, *Garota com violão*, é um dos muitos exemplos do tipo de arte apreciada por Adolf Hitler.

Junto dos temas artísticos apresentados anteriormente, acrescentam-se os retratos de Hitler e dos oficiais mais importantes do partido, em sua maioria trajados com seus uniformes militares. Em alguns casos Hitler foi representado de forma alegórica, como por exemplo na forma de um cavaleiro armado em *O guardador da bandeira* de H. Lanzinger. No entanto, o líder nazista foi mais usualmente retratado de corpo inteiro e com trajes militares, na figura típica do *führer*. Além de ser o condutor político das massas, ele também levava a sério seu papel de líder nacional em matéria de estética. Hitler foi, acima de tudo, o tema mais importante do tipo de arte que construiu.

H. Lanzinger, *O Guardador da Bandeira* (detalhe), sd.

A arte nazista proporcionou um destaque especial para a escultura, que, com suas obras de dimensões gigantescas, correspondeu satisfatoriamente ao ideal de grandiosidade e superioridade estética exigido pelo regime. A escultura se desenvolveu principalmente com as estátuas de Arno Breker e Josef Thorak, com seus homens e mulheres esculpidos em mármores e bronze, ao estilo neoclássico, ou seja, baseado na harmonia e proporção idealizadas da anatomia humana. A fortitude da estrutura masculina associa-se diretamente e em primeiro lugar com a força física, para depois se agregar a outros conceitos, como coragem, destemor, potência, superioridade, persistência, as qualidades do homem e do soldado alemão. Já a imagem da força física feminina apresenta-se diante de nós como uma mulher igualmente saudável de acordo com a "raça ariana": seus cabelos longos e trançados espelham seu esmero com o corpo, bem como atestam a sua boa saúde geral, o que aqui, reforça a importância de sua força reprodutora, a responsável por gerar e nutrir a grande nação alemã. A escultura nazista, portanto, exaltou determinados valores masculinos e femininos que deveriam servir de exemplo e inspiração para as massas.

Esta correlação entre homem e arte elevou a escultura a uma arte de destaque no *Reich*. Thorak e Breker, dentro do nazismo, não foram apenas artistas; foram vistos como os criadores de um novo tipo de homem – é preciso lembrar que a arte nazista preocupou-se fundamentalmente com a mensagem que é transmitida pela obra: a arte é, essencialmente, propaganda ideológica.

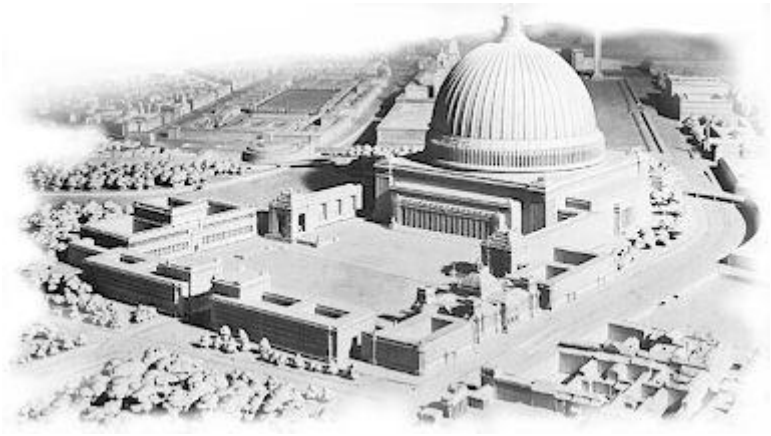
Acima, à esquerda, Josef Thorak trabalha em seu gigantesco *Monumento ao Trabalho*; ao lado, *Os Camaradas*, obra em gesso produzida por Arno Breker em 1940.

A força da escultura produzida neste período foi uma das responsáveis pelo grande impacto visual alcançado pelo regime alemão. As esculturas de homens e mulheres, em suas poses idealizadas e impassíveis, são marcantes. Arno Breker, por exemplo, até 1945 produziu várias esculturas de dimensões monumentais, algumas com mais de três metros de altura, como *Aurora* (1925) e *Torso de David* (1927). Muitas destas figuras humanas esculpidas possuíam caráter alegórico – ou seja, muitas vezes não representavam um corpo humano propriamente dito, mas

sim uma determinada idéia ou conceito. Assim, o artista realizou esculturas que giravam em torno de nomes como *Fidelidade*, *Vitória*, etc. Este realismo heróico da escultura nazista, construído sobre bases classicistas, foi fundamental na estética do Terceiro *Reich*.

Duas obras de Breker: acima, à esquerda, uma de suas esculturas monumentais, *Aurora*, de 1924-25. Ao seu lado, *Flora*, gesso de 1943.

Contudo, é na arquitetura onde o sonho estético do nazismo iria concentrar-se com maior intensidade. O embelezamento de todas as áreas da sociedade necessitaria que novos edifícios fossem construídos. O sonho arquitetônico de Hitler possuía imensas proporções, que abrangiam idéias de reurbanização de cidades como Berlim e Linz, construções de grandes teatros e centros de cultura, edifícios do governo, entre outros projetos. O *führer* sempre estudava os seus projetos de arquitetura, alguns criados ainda em sua adolescência, em todos os momentos de sua vida, inclusive durante a Segunda Guerra.



O sonho arquitetônico de Hitler, em maquete feita por Speer: a nova Germânia, de forte referência greco-romana, com acrópoles, teatros e uma cúpula gigantesca.

A inspiração para os sonhos arquitetônicos de Hitler vem de sua fixação pela antiguidade – especialmente Roma e Atenas. Esta última, convém citar, escapou de ser bombardeada graças a admiração mantida pelo ditador em relação à cidade, quando foi invadida em 1942. A arte clássica, assim, foi o ponto central do conjunto de inspirações estéticas do nazismo; ela era considerada a "arte pura", a arte de um período onde o planeta era belo, perfeito, livre das contaminações e corrupções de toda sorte que passou a sofrer posteriormente, devido à miscigenação dos povos. Hitler chegou a afirmar, na época da guerra, que as grandes cidades da antiguidade, Atenas e Esparta, serviriam de modelo para a construção da nova nação alemã.

O enorme interesse mantido pelo nazismo a respeito da antiguidade aproximou-o o ditador da Arqueologia, das escavações em sítios arqueológicos, e de pesquisas sobre o tema, na ânsia de encontrar as raízes de um grande passado alemão. Um desdobramento destas idéias foi a criação do "princípio das ruínas": criado pelo arquiteto do regime Albert Speer e por Hitler, difundiu a idéia de que edifícios importantes seriam construídos pelo *Reich* e programados, por meio do uso de materiais específicos para este fim, para ruírem em um futuro distante, formando desta forma ruínas. Hitler queira que os arqueólogos pudessem, no futuro, descobrir a glória do nazismo a

partir do descobrimento de suas ruínas, o que causaria um enorme impacto em toda a humanidade.

A arte do nazismo buscava basear a sua gênese a partir do seu destino futuro: o "porvir" de um edifício, por exemplo, serviria, milhares de anos depois, de achado arqueológico, influenciando as futuras gerações. Foi uma arte pensada totalmente a longo prazo, uma arte que ultrapassaria as intempéries e se afirmaria como eterna.

A arte nazista também aplicou a sua estética em outras áreas artísticas, como a música, a fotografia e o cinema. A música sempre teve um papel especial na cultura alemã; no regime nazista, ela destacou-se como uma eficaz ferramenta de propaganda, estando presente em todos os setores da sociedade nazista: desde o hino alemão, passando pelos concertos realizados nas fábricas e nos teatros, nas canções exaltadas da juventude hitlerista e nos hinos do partido, e na trilha sonora dos filmes oficiais veiculados em todos os cinemas do país. O nazismo privilegiava e divulgava a música criada por compositores alemães, e Wagner era um dos principais destaques. A música feita e/ou divulgada pelos judeus, ou por negros (neste último caso, o *jazz* merece destaque) foi banida do país e considerada inimiga do regime. Houve uma exposição em 1938 chamada "Música Degenerada" que rotulou todas as manifestações sonoras não-alemãs de casos sintomáticos de problemas mentais e degeneração física.

A fotografia e o cinema nazistas foram duas áreas fundamentais dentro da máquina publicitária do regime. Enquanto a arquitetura, a pintura e a escultura deste período espelham a gramática geral de condutas e valores do nacional-socialismo, a fotografia e o cinema assumem a responsabilidade pela divulgação da imagem do *führer* Adolf Hitler. Embora representado ocasionalmente em telas e esculturas, os cuidados de sua imagem como líder político estavam fortemente confiados ao fotógrafo oficial Heinrich Hoffmann e à cineasta Leni Riefenstahl. Mais

do que em tela e estátua, é na fotografia e nos vídeos que o ditador aparece mais freqüentemente e se afirma como tal.

No campo do cinema, o nazismo produziu filmes como o *Triunfo da Vontade*, em 1934 e Olímpia, de 1936, todos organizados pela cineasta Leni Riefenstahl. O *führer*, que tudo supervisionava, não gostava dos documentários feitos pela gente do partido; pareciam-lhe improvisados e amadores. No comando do governo, a situação passou a ser outra: Hitler podia contar com os recursos do estado alemão, e assim encontrou-se com Leni, indicando-a como a sua cineasta de confiança. Artista famosa por atuar em filmes de montanha, o primeiro deles dirigido por ela em 1932, Leni daria um toque de profissionalismo e talento ao filme documentário político alemão.

Hitler e Leni Riefenstahl. Ao lado, cena de *Olímpia*: o culto ao corpo era fundamental na estética nazista.

Tanto nas fotografias como nos filmes que apresentam o ditador é possível perceber o cuidado meticuloso voltado para uma boa apresentação do personagem principal. Hitler posiciona-se nos palcos e palanques com o corpo ereto, a voz forte, o gesto enérgico e, no entanto, controlado; ele não sai do lugar, mantendo seus pés fixos no chão – são seus braços que assumem e dirigem todos os movimentos. Suas frases são intercaladas com os gritos do público. Toda a organização dos eventos nazi é simétrica e calculada nos mínimos detalhes na intenção de dar destaque ao líder – Hitler sempre ocupa uma posição privilegiada no plano da filmagem e no enquadramento fotográfico; a câmera detém-se nele, e nunca se apressa, em nenhum momento do espetáculo: seja nos desfiles do *führer* em carro aberto, seja em seus discursos, seja em seu olhar observando a marcha das tropas pelas ruas.

O especial cuidado, nas fotografias, em apresentar o *führer* destacado da multidão, sempre posicionado no ponto mais elevado do plano da foto.

Uma vez que a arte nazista proibia críticas de qualquer espécie ao regime, é natural que sua arte mantivesse uma uniformidade e rigidez que não admitiam qualquer aspecto que estivesse

fora de suas crenças estéticas. Esta arte, assim como todas aquelas que são produzidas sobre o olhar impassível dos regimes ditatoriais, manteve-se insípida. Boa parte das obras produzidas pelo nazismo foi destruída pelos bombardeios aliados na Segunda Guerra; aquelas que sobreviveram raramente saíram dos porões dos museus.

ARTE OFICIAL X ARTE DEGENERADA

No decorrer dos anos 30 na Alemanha, o regime nacional-socialista dividiu a arte em geral – pintura, escultura, arquitetura, música, entre outras manifestações artísticas – em dois grandes grupos: a arte aceita e estimulada pelo regime e aquela que era repudiada e rejeitada por ele. No primeiro grupo, encaixavam-se todas as artes que refletiam os valores "genuinamente alemães" – a raça pura ariana, o campo, a paisagem natural nórdica, os heróis de guerra, as cenas mitológicas germânicas, gregas e romanas. No segundo grupo amontoavam-se as obras oriundas das experiências modernistas do final do século XIX e principalmente do início do século seguinte, os grupos de vanguardas, as experiências com a abstração e outros grupos que formariam o que hoje conhecemos por Arte Moderna.

Esta divisão da arte em dois grupos manifestou as idéias estéticas do regime, que seriam cristalizadas em dois grandes eventos artísticos: a criação da Grande Exposição de Arte Alemã, para exibir as obras aceitas pelo nazismo, e a Mostra de Arte Degenerada, para expor aquelas que não se encaixavam no gosto do governo – o que equivale a dizer, o gosto de Hitler. Logo em 1933, assim que ele tornou-se chanceler, os órgãos oficiais de propaganda nazista exigiram que todas as produções artísticas com tendências cosmopolitas ou bolcheviques fossem retiradas dos museus e coleções alemãs. Elas deveriam ser expostas ao público e depois queimadas.

É nesta mesma época que o ditador iniciou uma coleção de arte, motivado pela ambição em construir um grande museu em Linz, onde somente ele escolheria as obras de arte expostas, decidindo enfim o que poderia ser chamado de Arte. Entre seus temas preferidos estavam as cenas mitológicas, nus idealizados, cenas alpinas, cenas de gênero, familiares, cenas de caça e de guerra, camponeses, naturezas-mortas, ruínas da Antigüidade, retratos, feitos em sua maioria por artistas germânicos do século XVIII e XIX. Mais tarde, nos anos de guerra, o nazismo confiscou todos os acervos dos grandes museus das cidades invadidas pela Alemanha; as obras selecionadas por Hitler eram guardadas; aquelas consideradas indesejáveis eram destruídas ou vendidas para financiar o *Reich*.

Tanto no caso das obras consideradas "genuinamente alemãs" ou tidas como "degeneradas", cabia apenas ao ditador a tarefa de separar o que era adequado daquilo que não o era. Hitler era a autoridade máxima também em questão de arte. Era extremamente importante para ele apresentar a arte germânica ao público, para que este conhecesse e aprendesse os valores fundamentais de uma nação forte; também era importante, por outro lado, que este mesmo público observasse as obras modernas, carregadas de observações negativas, estas por sua vez, amparadas em teorias raciais e biológicas. A arte que não fosse aprovada pelo nacional-socialismo deveria causar aversão no público.

A interpretação da arte moderna como uma degeneração – claro sinal de uma sociedade que também degenera-se – encontrava-se nas obras do escritor austríaco-judaico Max Nordau (1849-1923). Desde o primeiro momento o nazismo fez desta interpretação a sua doutrina, e chegando ao poder, traduziu-a numa verdadeira ação repressiva que incluiu o fechamento de instituições, como a Bauhaus, campanhas e propagandas massivas, como as feitas para a Exposição de Arte Degenerada (ou, no alemão, *Entartete Kunst*), montada em 1937 no Instituto Arqueológico de Munique, o confisco de obras e sua destruição física, amparada por leis. Frente a esta situação

muitos artistas alemães se viram obrigados a escolher o exílio. Qualquer artista que reivindicasse a prerrogativa de liberdade de expressão era ameaçado de castigo.

Era necessário para o regime transmitir estas idéias ao público, e desta forma, no dia 19 de julho de 1937 o Partido nazista inaugurou em Munique uma grande exposição de arte moderna, com o nome "Arte Degenerada". A mostra abarcava cerca de 650 obras, entre pinturas, esculturas e gravuras, retiradas dos principais museus do país, feitas por cerca de 112 artistas: Marc Chagall, Wassily Kandinsky, Ernst Ludwig Kirchner, Georg Grosz, Otto Dix, Max Ernst, Jean Metzinger, Piet Mondrian, Laslo Moholy-Nagy, Karl Schmidt-Rottluff, entre outros.

Exemplos de arte considerada "degenerada" pelos nazistas: Telas de Schmidt-Rottluff (à esquerda) e Paul Klee (acima).

A exposição foi apenas parte de um grande número de cerca de 20 mil obras de arte moderna confiscadas dos museus alemães por ordem de Joseph Goebbels, com a orientação de um pintor acadêmico de nus, Adolf Ziegler. Parte deste acervo foi vendida no exterior dois anos depois para financiar os preparativos de guerra; as obras restantes foram queimadas.

Cartazes feitos para a divulgação da Exposição de Arte Degenerada (à esquerda) e para a Exposição de Música Degenerada (à direita).

Esta exposição de "obras degeneradas" atraiu a curiosidade do público alemão: curiosamente, ela foi mais visitada do que a Exposição de Arte Alemã, responsável pela exibição das obras aceitas oficialmente pelo regime.

O principal objetivo da Exposição de Arte Degenerada era mostrar ao público que a arte daqueles tempos sofria de uma enfermidade que, por sua vez, estaria conduzindo a vida cultural da humanidade ao colapso. A "degeneração cultural" associada à arte moderna era vista como uma ameaça – e desta forma, com as suas perspectivas limitadas, a arte de vanguarda para os nazistas era um presságio do destino; o caos que estas obras mostravam era de uma evidente depravação espiritual e intelectual.

Para Hitler, a arte era um reflexo da saúde racial – logo, as obras mais exaltadas pelo regime foram aquelas da Antigüidade e do renascimento, as que possuíam valores adequados à cultura germânica. Desta forma, a ofensiva contra a arte moderna possuía um caráter higiênico, pois tais obras mostravam sinais da evidente doença mental de seus criadores. Em algumas

exposições, fotos das pinturas tidas como “degeneradas” eram postas ao lado de fotos de casos de deformidades humanas retirados de revistas médicas.

Todas estas idéias foram cuidadosamente incorporadas pela eficaz persuasão da propaganda nazista, cujos discursos eram elaborados a partir de uma cuidadosa retórica; nem sempre os dados apresentados eram corretos, e, se o eram, apresentavam-se de forma contraditória, sofismática, rasa.

Para contrastar com a exposição de “Arte Degenerada”, no dia 18 de julho de 1937 a Casa de Arte Alemã e a Grande Exposição de Arte Alemã foram inauguradas. Esta última realizou-se anualmente, de 1938 até 1941, atravessando os anos de guerra. Anteriormente, no ano de 1933, P. L. Troost, um dos arquitetos de Hitler, fora chamado pelo ditador para organizar e supervisionar a construção de um novo museu em Munique, onde ocorreriam as grandes exposições de arte alemã.

Alguns trechos do discurso de Hitler na inauguração da Grande Exposição de arte alemã enfatizam a absoluta necessidade de se criar uma arte nacional – contra o aspecto internacionalista das obras das vanguardas – e demonstram claramente as opiniões do *führer* a respeito da arte em geral, bem como suas críticas sobre a arte moderna:

> O colapso e o declínio geral da Alemanha foram – como sabemos – não apenas econômicos ou políticos, mas, provavelmente em proporções muito maiores, também culturais.
>
> (...) Não existe hoje uma arte alemã, francesa, japonesa ou chinesa, mas pura e simplesmente a ‘arte moderna’.
>
> (...) A arte não se fundamenta no tempo, mas nos povos. É, pois, imperativo para o artista erigir um documento, não tanto a um período, mas ao seu povo.
>
> A arte não pode ser uma moda (...) Cubismo, dadaísmo, futurismo, impressionismo, etc., nada têm a ver com nosso povo alemão (...). Confessarei agora, portanto, nesta hora, que cheguei à decisão final e inalterável de limpar a

casa tal como fiz no domínio da confusão política: de agora em diante livrarei a arte alemã dos seus fabricantes de frases.

(...) Mas com a inauguração desta exposição começa o fim da idiotice na arte alemã e o fim da destruição da sua cultura (HITLER, in CHIPP, 1996: 481-89).

E foi este modo de enxergar a cultura, tanto a alemã como aquela produzida por outras nações, que predominou na Alemanha enquanto Hitler esteve no poder.

CAPÍTULO III

RÚSSIA, 1900-1924: DO ESTADO CZARISTA À UNIÃO SOVIÉTICA

Nas primeiras décadas do século XX, a Rússia testemunhou o desenvolvimento de uma série de inovadoras experiências no campo artístico, acompanhando de perto o que ocorria nos outros países da Europa nesta área. As primeiras pinturas cubistas realizadas na França em 1908, a apresentação do Manifesto do futurismo na Itália em 1909, dentre outros exemplos, foram acompanhados de perto pelos russos, por meio de reproduções de pinturas veiculadas em revistas especializadas, pelo intercâmbio de obras realizado pelos colecionadores de arte de Moscou, ou ainda pelas viagens freqüentes pelo continente realizadas pelos artistas. O primeiro salão moscovita de pintura moderna também foi outro importante evento, inaugurado em 1911.

Todo este cenário é fruto de uma série de desenvolvimentos ocorridos no país no século anterior, como a crescente modernização da Rússia, o desenvolvimento de uma classe média capitalista, bem como o impacto das idéias ocidentais em vários setores da sociedade, principalmente no cultural. Especialmente a partir de 1890 em diante, a força das idéias artísticas do ocidente tornou-se constante, com a divulgação de diversos grupos como o simbolismo, o primitivismo, o impressionismo, o futurismo, entre outros, que passaram a dominar o debate artístico.

Como ocorreu em outros países, logo a Rússia testemunhou a oposição entre artistas cuja arte estava ligada à rigidez das normas acadêmicas e aqueles que produziam suas obras influenciados pelas novidades surgidas no restante da Europa. Associações e grupos diversos não tardaram a surgir, na tentativa de defender suas posições estéticas; cabe ressaltar aqui que a Rússia sempre foi fortemente marcada, no campo das artes, pela criação de diversas associações com propósitos variados. Assim, ainda no século XIX surgiram grupos como o da Sociedade pelo Encorajamento da Arte, o Mundo da Arte, e a União de Artistas Russos. Por volta de 1870 apareceram núcleos que romperam com a

postura acadêmica e conservadora da Academia de São Petersburgo: fundou-se o grupo Exposições Itinerantes de Arte (conhecido também por Os Itinerantes) que se cristalizou como a primeira rivalidade séria à Academia de Artes.

O que aconteceria a seguir na área cultural russa da primeira década do século XX estaria profundamente ligado aos eventos decorrentes do processo revolucionário que agitou o país. A arte produzida nas academias testemunharia o pleno desenvolvimento de uma vanguarda envolvida com os problemas sociais de seu tempo, responsável pela produção de obras inovadoras em vários setores da cultura. Logo não tardou para que toda esta nova arte fosse questionada e posta em dúvida, pelos líderes da revolução, como um instrumento de divulgação e legitimação das idéias políticas, em um processo complexo e, em alguns momentos, confuso e contraditório.

VANGUARDA E REVOLUÇÃO

Pode-se dizer que a primeira grande revolução que aconteceu na Rússia não foi aquela especificamente política, mas sim aquela voltada especialmente para a arte. Assim como ocorreu na Alemanha no início do século XX, desenvolveu-se na Rússia, no mesmo período, um terreno fortemente criativo e experimental nas artes.

Os artistas russos já haviam absorvido, de maneira rápida, os novos movimentos da Europa ocidental, e nomes como Picasso e Matisse eram conhecidos nos círculos artísticos de Moscou da mesma maneira que acontecia em Paris. Graças a alguns colecionadores russos, a pintura de ambos já era conhecida na Rússia antes de 1914; as revistas de arte publicavam artigos e reproduções de obras; Marinetti, fundador do futurismo na Itália, percorreu o país realizando palestras que alcançaram uma grande repercussão.

A vanguarda russa foi profundamente caracterizada pela busca por estruturas básicas de organização visual, pela reinvenção da narrativa e das relações entre o espaço e o tempo. As pesquisas com os veículos de comunicação em massa e a presença da propaganda também constituíram aspectos marcantes na elaboração de um novo olhar artístico. Formada por nomes tais como o de Malevitch, Tatlin, Lissitzky, Rodchenko, Maiakovski – que organizou a LEF (Frente Esquerdista das Artes) – esta vanguarda trabalhou contra os métodos da arte do passado, procurando construir uma nova realidade para a arte.

Em março de 1917 ocorreu o que mais tarde seria chamado de primeira fase da Revolução Russa, um processo desencadeado pelo desejo de abolir o governo do Czar Nicolau II e de construir novas diretrizes para a nação, garantidas pela teoria socialista, que defendia essencialmente a criação de um novo modelo de governo conduzido pelos trabalhadores do campo e da cidade, vítimas de diversas desigualdades econômicas e sociais. Após episódios de greves gerais e fortes repressões por parte do governo czarista, instalou-se no país o governo provisório. Lênin, o principal líder e teórico da Revolução Russa, retornou do exílio em abril daquele ano. E foi naquele mês que se concretizou efetivamente a chamada Revolução bolchevique (do russo, significa “maioria”), com a instalação do Conselho dos Comissários do Povo, presidido por Lênin.

O Czar Nicolau II, que governou a Rússia de 1895 a 1917.

A situação política do país estava sob forte tensão, e em contraste com a crise e o desespero do país como um todo, na esfera cultural Moscou contava com um pequeno grupo de intelectuais e artistas de vanguarda que sonhava com o novo mundo ideal prometido pelos bolcheviques. Com a revolução política manifestou-se a necessidade de pensar a respeito de uma cultura tipicamente proletária, sobre o propósito da arte e de seu significado para a população. Neste primeiro momento do processo revolucionário, é tangível a receptividade dos bolcheviques a uma liberdade cultural, apoiada e desenvolvida principalmente por Lunatcharsky, chefe da política artística do bolchevismo, conhecedor das principais vanguardas do modernismo europeu – impressionismo, cubismo, futurismo, entre outras – , famoso pelo seu pensamento eclético e favorável à liberdade de criação. Esta postura artística de Lunatcharsky contrastava com aquela de Lênin, marcadamente conservadora, que não simpatizava com as vanguardas.

Neste sentido, a defesa feita das correntes artísticas modernas mantida por Lunatcharsky permitiu aos membros da vanguarda russa – artistas em geral ligados ao construtivismo, ao abstracionismo e ao suprematismo – desenvolver um papel importante na primeira fase da revolução.

Desta forma, neste período foram inaugurados os primeiros museus cujos acervos foram dedicados exclusivamente à arte moderna, acolhendo telas impressionistas e pós-impressionistas adquiridas por grandes colecionadores russos; o Estado criou os chamados Svomas, ateliês livres destinados ao ensino de todas as correntes artísticas, abertos a todos os cidadãos russos acima de dez anos de idade, gratuitos, e conduzidos sem a obrigatoriedade de professores; também foram organizadas grandes exposições de artistas de todas as tendências, que acolhiam obras de artistas locais (como Os Itinerantes, por exemplo) e estrangeiros. As artes estavam vivendo um período de grande liberdade.

Todas estas inovações ampliaram as possibilidades do campo cultural no final da década de 10 e durante a década de 20. Em 1918 Lênin, impelido pela convicção de que a realidade havia de fato mudado com a revolução, tomou uma série de medidas voltadas especificamente para a área cultural. Uma das primeiras medidas foi a abolição da Academia de Belas Artes, um dos símbolos do czarismo, ao mesmo tempo em que foi fundado o Departamento de Artes, a IZO, que integrava o recém criado Comissariado Popular para a Educação – Narkompros – onde inicialmente muitos artistas de vanguarda estiveram envolvidos em suas atividades institucionais.

Lênin também encomendou a produção de uma série de monumentos propagandistas destinados a substituir as velhas imagens de príncipes, generais, czares, por imagens de figuras proeminentes da tradição socialista, movido pela convicção de que esta nova estética pudesse ser verdadeiramente "realista". O projeto falhou, em parte porque muitos dos artistas envolvidos haviam sido afetados pelas idéias da vanguarda e produziram imagens "distorcidas" (abstratas) que foram consideradas ofensivas – os materiais baratos de algumas peças, como o gesso, por exemplo, numa clara referência ao polimaterismo das vanguardas, não seriam capazes, segundo alguns, de resistir à ação do tempo.

Outra importante medida tomada pelo novo governo foi a criação da Proletcult (uma abreviação para cultura proletária).

O PROLETCULT

A Proletcult foi criado em setembro de 1917. Este órgão estabelecia que a arte proletária poderia ser realizada somente pelos próprios proletários e que a arte do passado teria pouca significação para a nova sociedade, pois era considerada uma criação da burguesia; cabia ao proletariado, portanto, destruir a velha cultura e criar uma nova.

A criação da Proletcult possuía uma relação direta com a grande discussão vigente dentro do campo das artes, que procurava definir o que, em termos culturais, poderia se considerado moderno o suficiente para a construção do Socialismo. Os artistas modernos, e os russos em particular, pensavam na arte como algo que estaria desde sempre no centro da vida social, e que, enquanto instrumento privilegiado de construção da linguagem, ela poderia ser elemento estrutural na constituição e transformação dessa mesma sociedade.

Este debate é complexo e confuso na maior parte das vezes, pois muitas idéias existentes no período são imprecisas. Por exemplo, existia uma forte polaridade mantida pelos teóricos ocidentais do movimento moderno na arte: enquanto elogiavam a vanguarda, criticavam a arte figurativa realista, que acreditavam ser retrógrada.

Não tardou para que a Proletcult, contudo, condenasse a própria vanguarda, caracterizando-a como burguesa, por causa de suas origens na cultura artística européia e da sua "incompreensibilidade"; para a Proletcult, a arte deveria ser, em primeiro lugar, clara e compreensível a todos.

Dentro deste cenário surgiram várias convicções divergentes: por um lado, o marxismo oficial da liderança revolucionária posicionou-se contra a vanguarda. Entretanto, Lênin e Trotski acreditavam que a arte e a cultura comunistas deviam ser construídas *sobre* as realizações da tradição européia burguesa, que não deveriam ser, portanto, abolidas, como a Proletcult desejava. Alguns anos mais

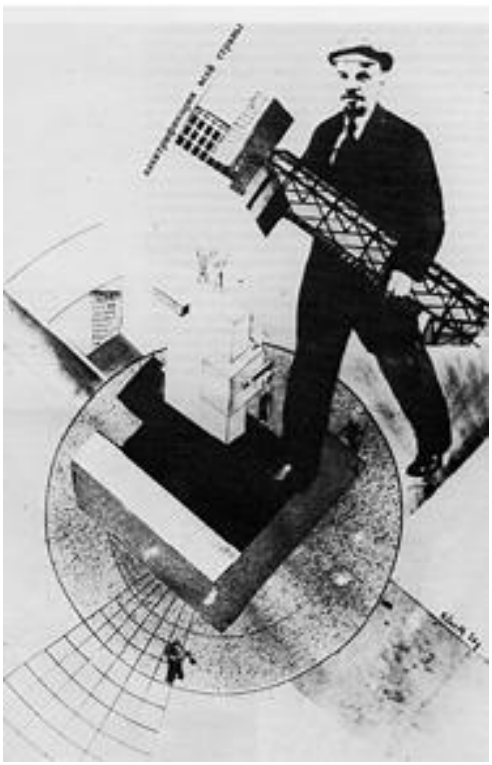
tarde, em 1920, Lênin apresentou uma série de críticas dirigidas a Proletcult, principalmente devido a esta rejeição da herança cultural pré-revolucionária. Junto a isto existia a postura de grupos como a LEF e a vanguarda construtivista, que se consideravam marxistas, e, portanto, os portadores mais adequados da mensagem revolucionária dentro das artes.

Mesmo depois da Proletcult ter desaparecido, a idéia de uma "cultura proletária" permaneceu viva durante a década de 20 e na seguinte.

A FOTOMONTAGEM

Uma das experiências mais marcantes dentro da vanguarda foi a fotomontagem, que passou a ser desenvolvida na Rússia a partir de 1919, tendo como representante mais importante Gustav Klutsis (1895-1944). Derivada da colagem cubista – feita com recortes de jornal e outros materiais – a fotomontagem tinha o poder de agregar e associar, por meio de uma construção plástica, uma quantidade enorme de informação, transmitindo-a de maneira instantânea. O recurso da montagem fotográfica procurava reproduzir com exatidão os aspectos multifacetados e fragmentários da experiência moderna, seus acontecimentos simultâneos, sua linguagem complexa.

Vários exemplos de fotomontagem realizados nos anos 20 apresentam a figura de Lênin, repetida exaustivamente, associada a ideais revolucionários do período. A partir deste momento, a fotomontagem nunca mais deixou de habitar a gráfica russa, inclusive no auge do stalinismo.



Dois exemplos da fotomontagem russa, feitas por Klutsis: à esquerda, *Longa vida ao Outubro Universal*, de 1933; à direita, *Eletrificação em todo o País*, da década de 20, onde se identifica a figura de Lênin.

O uso da fotomontagem na Rússia conseguiu agregar em suas obras elementos figurativos e abstratos, harmonizando-os perfeitamente, comprovando que a verdadeira luta no campo da arte russa do período não acontecia entre estes dois conceitos, mas sim entre a necessidade de socializar os processos e estruturas de construção da linguagem visual e mantê-los sob domínio, monopólio ou exclusão, independentemente de seus aspectos realistas ou abstratos.

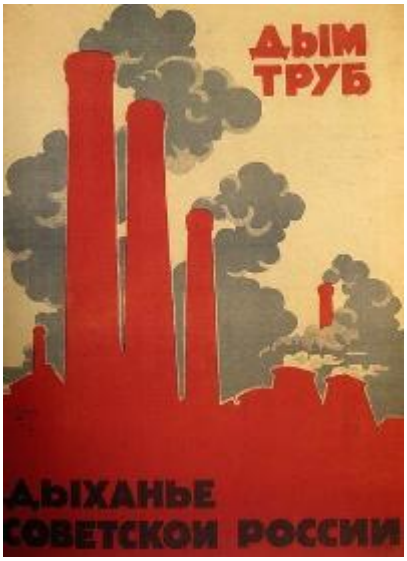
O CARTAZ COMO FORMA DE ARTE

É importante destacar neste período a importância do uso do cartaz como principal meio de propaganda política e veículo de uma nova configuração formal para a arte. Os artistas

revolucionários, como Malevich e Maiakovsky, foram herdeiros de uma tradição recente, mas de alta qualidade, que possuía no cartaz seu principal representante.

Desde o século XIX a cultura russa está profundamente envolvida com a experiência gráfica, de influência francesa, inglesa e alemã. O *lubok*, gravura popular existente desde o século XVI, era vendido nas ruas, abordando temas que transitavam desde lendas infantis até comentários sobre a situação política do país. No final daquele século a escola gráfica sofreu uma renovação de estilo, que adquiriu elementos modernos, como o *Art Nouveau*.

A partir da conturbada situação política que se instaurou depois da revolução de 1917, o cartaz tornou-se o que foi chamado na época de "pintura proletária", ou seja, um novo veículo para a arte revolucionária. Durante os anos de 1919 a 1921, ou seja, em plena guerra civil, a Agência Telegráfica Russa, cuja sigla é Rosta, convocou os artistas revolucionários, como Malevich e Maiakovsky, para produzirem cartazes informativos de conteúdo político que foram distribuídos em todo o país – estes cartazes passaram a ser chamados de Rostas e possuíam enorme popularidade. Eram simples, baratos e produzidos rapidamente em grande quantidade.



Dois exemplos de cartazes de propaganda: à esquerda, obra de Barnik, de 1921, onde se lê: *A fumaça das chaminés é a respiração soviética*; à direita, cartaz de propaganda: *Você já se alistou como voluntário?*

Grandes modificações ocorreram no campo artístico da Rússia na década de 20: a criação de programas culturais, o surgimento de novas instituições, a produção de obras de arte inovadoras que se transformariam em símbolos do período, os surgimentos de publicações especializadas. É nesta década que foi criada a Escola Estatal Superior Técnica-Artística, que cuidava do ensino de pintura, escultura, arquitetura, cerâmica, artes em metal e madeira, setor têxtil e tipografia. Em 1926 seu nome foi mudado para Instituto Estatal Superior Artístico e Técnico, e mais tarde para Instituto Estatal da Cultura – cuja sigla em russo é Inkhuk. Seu objetivo era a formulação ideológica e técnica para a prática artística baseada na análise e pesquisa científicas. A modernidade, desta forma, integraria a produção artística por meio dos avanços tecnológicos e científicos desenvolvidos no país.

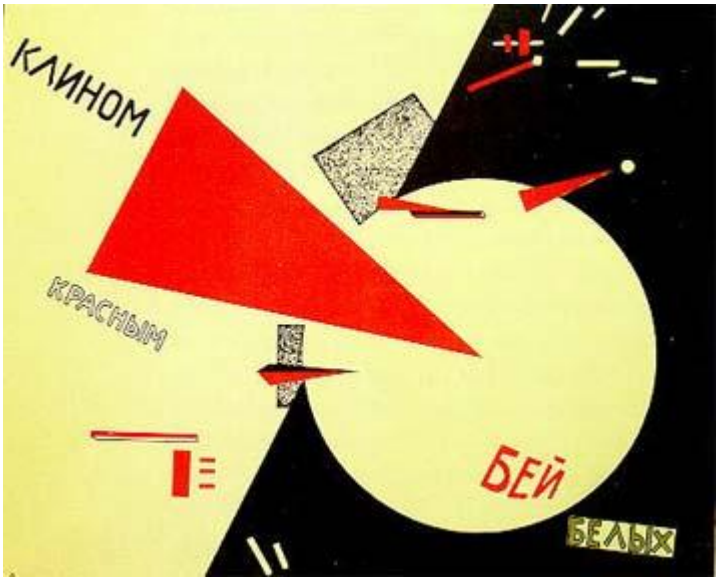
Os artistas também se envolveram em diversas atividades, em um turbilhão de eventos. Alguns destes pintores, escultores e desenhistas destacaram-se sensivelmente no cenário artístico. Em 1920 Tatlin projetou e construiu a maquete para seu monumento dedicado a Terceira Internacional, este

nunca realizado. Também criou sua célebre série de *contra-relevos* realizados com metal, plástico, madeira, vidro e outros materiais, obras que ocupam uma zona intermediária e comunicante entre pintura e escultura. Alexander Rodchenko (1891-1956) foi outro artista de grande importância no período: editou em conjunto com Maiakovsky a revista LEF (Frente Esquerdista das Artes), criou um estúdio que se propunha a produzir todo tipo de obras visuais e de propaganda. Também produziu muitas fotomontagens e obras que hoje são consideradas pelos estudiosos como clássicos do construtivismo.

Cartaz para o cinema projetado por Rodchenko, em 1924, para o Cinema-Olho (Kino-Glaz) do cineasta Dziga Vertov

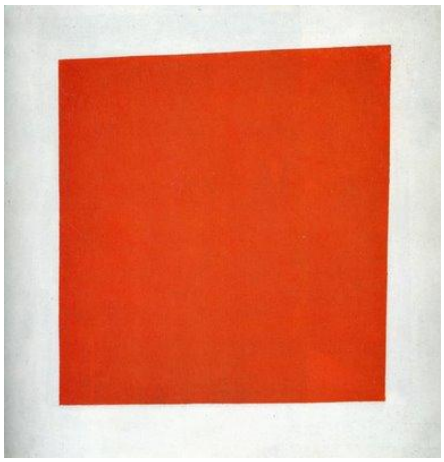
El Lissitsky (1890-1947), que militava desde o começo nas fileiras dos artistas bolcheviques, também foi autor de obras marcantes da vanguarda construtivista. O artista, na série denominada

Proun, explorou as virtualidades e ambigüidades da geometria, buscando relações óticas e multi-dimensionais. Um de seus trabalhos mais importantes, contudo, é a gravura *Quebre os brancos com a cunha vermelha*, de 1921, exemplo de conjugação entre arte abstrata e manifesto político.



El Lissistky, *Quebre os brancos com a cunha vermelha*, 1921.

Kasimir Malevich (1878-1935) foi um dos personagens mais importantes da arte russa moderna do século XX. Sem sair da Rússia, assimilou os estilos fauvista e cubista quando estes ainda eram recentes. Através de seus estudos acerca dos estilos que despontavam no início do século, desenvolveu a idéia de uma pintura puramente abstrata que passou a chamar de suprematismo a partir de 1913, ano em que pintou um quadro considerado extremamente radical: um quadrado preto sobre um fundo branco. Contudo, esta obra não seria a única das telas de Malevich considerada polêmica. *Realismo Pictórico de uma camponesa em duas dimensões*, feita nos anos de 1915 e 1916, foi considerada absurda e desrespeitosa por aqueles cuja idéia de arte estava mais próxima da figuração acadêmica.



Kasimir Malevitch, *Realismo Pictórico de uma camponesa em duas dimensões*, 1915-16.

Malevitch escreveu o Manifesto do suprematismo em 1915, onde apresentou sua concepção de arte, de realidade, de técnica; entre outras coisas, afirmava que a pintura deveria ser entendida como um mundo particular, regido por leis próprias: na superfície do quadro, cor e forma combinam-se para a construção deste ambiente. As formas geométricas primárias – e na obra de Malevitch é essencialmente importante a figura do quadrado – são utilizadas para construir um equivalente pictórico às formas reais do mundo. Assim, o chamado realismo, nas idéias do artista, desenvolveu-se dentro do quadro, e não fora deste.

O CONSTRUTIVISMO

O construtivismo, uma das mais importantes vanguardas do período, foi desenvolvido principalmente dentro da escultura abstrata pelos irmãos russos Antoine (1886-1962) e Naum Pevsner (também conhecido por Naum Gabo, 1890-1977), por volta de 1920. Neste ano eles publicaram um manifesto, chamado Manifesto realista, onde declaravam a importância dos valores espaciais e de movimento na escultura, em contraposição com a massa e a imobilidade, tão tradicionais nesta arte.

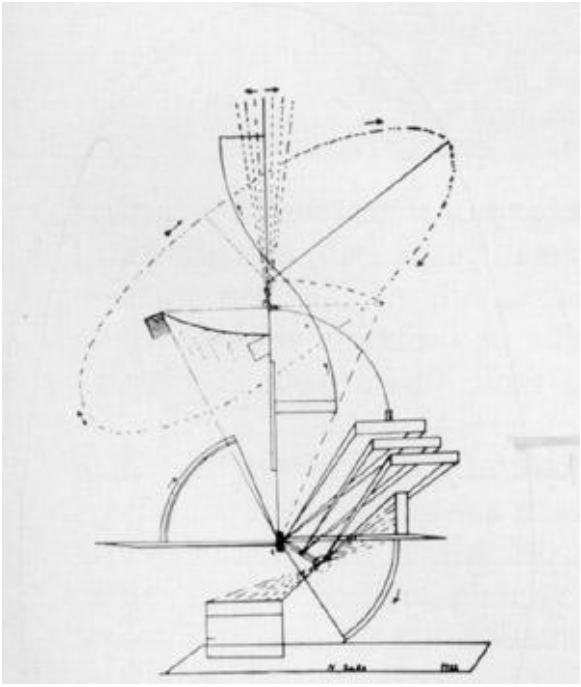
Neste documento encontra-se a proposta artística de Antoine e Naum: construir uma realidade essencialmente revolucionária. A tarefa do artista, de acordo com o manifesto, está próxima àquela do engenheiro: produzir objetos utilitários, racionais e eficazes, explorando os materiais da civilização moderna industrial, criando assim obras que expressem o aspecto dinâmico da vida cotidiana.

Neste manifesto, os autores estabelecem a estética da vanguarda:

> Proclamamos hoje a vocês, artistas, pintores, escultores, músicos, atores, poetas... a vocês, para quem a Arte não é simples motivo de conversa, mas a fonte da verdadeira exaltação, nossa palavra e nosso ato.
>
> O impasse a que chegou a Arte nos últimos vinte anos deve cessar.
>
> (...) Estados, sistemas políticos e econômicos perecem, as idéias desmoronam sob a tensão das eras... mas a vida é forte e cresce, e o tempo passa, em sua continuidade real.
>
> (...) A realização de nossas percepções do mundo, nas formas do espaço e do tempo, é o único objetivo de nossa arte pictórica e plástica.
>
> Nelas não medimos nossas obras com o metro da beleza, nem as pesamos em quilos de ternura e sentimentos.
>
> Com o prumo em nossa mão, olhos tão precisos quanto uma régua, num espírito tão certo quanto um compasso... construímos nossa obra como o universo constrói a dele, como o engenheiro constrói as suas pontes, como o matemático as suas fórmulas das órbitas.
>
> Sabemos que tudo tem a sua própria imagem essencial; cadeira, mesa, lâmpada, telefone, livro, casa, homem... são, todos, mundos completos, com seus ritmos próprios, suas órbitas próprias.
>
> É por isso que nós, ao criarmos coisas, arrancamos delas os rótulos de seus donos... tudo é acidental e local, deixando apenas a realidade do ritmo constante das forças que nelas existem (PEVSNER e GABO, in CHIPP, 1996: 329-31).

Os construtivistas acreditavam que estavam criando uma arma para uma arte verdadeiramente revolucionária. Acreditavam na capacidade infinita e transformadora da ciência e das máquinas na elaboração de uma nova arte. Para estes artistas, as obras bidimensionais e não-ilusionistas,

geométricas e produzidas por processos mecânicos eram mais realistas em si mesmas e em relação à sociedade moderna que o ilusionismo acadêmico dominante na arte. Esse novo conceito de realidade na arte, defendido pelos suprematistas e construtivistas na Rússia pós-revolucionária, terminou por ser repudiado pelas autoridades políticas a partir de 1922.



Duas obras de Naum Gabo: *Cabeça no. 2* (à esquerda), de 1916, e *Desenho para uma construção cinética*, de 1922 (à direita).

Esta estética proposta pelos irmãos russos encontrou seu maior referencial na obra do também russo Vladimir Tatlin (1885-1956), que a partir de 1913 realizou várias experiências escultóricas, construindo formas geométricas abstratas com materiais industriais, chamadas de *contra-relevos*.

Tatlin, *Contra-relevo*, 1914-15, ferro, madeira e corda.

A importância de Tatlin, porém, reside com maior força em sua obra mais conhecida, realizada em 1920: a maquete para o Monumento a Terceira Internacional, que não foi concretizado. Foi uma das obras-chave do construtivismo, uma escultura-arquitetura, pensada como um monumento e ao mesmo tempo como um local onde se realizariam encontros e discussões do partido.

A maquete ao Monumento a Terceira Internacional de Tatlin, que não foi concretizado.

O Monumento a Terceira Internacional foi concebido como um edifício com mais de 500 metros de altura. Tatlin pensou a obra como uma espécie de relevo, utilizando diversos materiais, como madeira, vidro, metal, na intenção de realizar um jogo entre os diferentes aspectos físicos de cada um daqueles materiais, suas transparências, opacidades, pesos e texturas. Esta inovação no uso dos materiais foi um dos aspectos mais importantes da vanguarda construtivista. Pevsner e Gabo, ao empregar materiais industriais, aproveitaram para eliminar a massa e o pedestal típicos da escultura, concentrando-se em outros aspectos constitutivos da forma, como o espaço, que, segundo Gabo, é o elemento real da visão.

Os irmãos escultores realizaram obras que foram tão importantes quanto as de Tatlin, influenciando vários outros movimentos de vanguarda. Sempre em contato com os principais focos de

produção artística, desenvolveram um extenso trabalho que, principalmente no caso de Gabo, esteve o tempo todo voltado para a experimentação.

O construtivismo e o suprematismo proclamavam uma aceitação total do mundo contemporâneo da máquina e dos objetos produzidos em massa. O sonho alimentado pelos artistas por um mundo ideal baseado na funcionalidade absoluta da tecnologia e na eficiência dos materiais industriais fez com que os movimentos conquistassem por algum tempo a aprovação de Leon Trotsky e de certas facções do partido bolchevique, quando estes governavam a Rússia. Por exemplo, o monumento de Tatlin a Terceira Internacional, apesar de não ter sido construído, durante algum tempo foi considerado um dos símbolos máximos do estilo proletário revolucionário. E a nomeação de Malevich como professor, primeiro em Moscou e depois na Academia de Leningrado, consagrou tais idéias.

Infelizmente para os artistas, o prestígio de Trotsky começou a decair e a política de Lênin, que no fundo sempre foi hostil à arte moderna, começou a limitar a liberdade de expressão dos artistas. Quando estava no exílio em Zurique, na Suíça, em 1916, Lênin tinha como vizinhos os dadaístas do grupo do Café Voltaire, conhecidos pelas suas brincadeiras, alvoroços e manifestações barulhentas. O líder revolucionário, associando talvez a arte moderna com este tipo de manifestação e rebeldia, passou a negar aos artistas ligados ao construtivismo as encomendas de obras e as posições oficiais. Em decorrência desta atitude, no ano de 1922 a maioria dos artistas dos novos movimentos, sem meios de sobrevivência, haviam sido obrigados a deixar a Rússia.

Os artistas da vanguarda conceberam suas obras como exemplos de um novo realismo para a modernidade, uma arte apropriada aos novos ares surgidos a partir da revolução política. O conflito que surgiu na arte russa do período situou-se em uma oposição entre aqueles que acreditavam que tal realismo na arte seria suficiente em si e os que concebiam a arte exclusivamente a serviço das necessidades e dos objetivos da revolução.

Aos poucos, com o fortalecimento do grupo bolchevique, a segunda opção predominou no cenário cultural. Os artistas que não acompanharam esta tendência partiram para o exterior. Muitos deles dirigiram-se em primeiro lugar a Berlim, onde divulgaram o estilo construtivista russo a outros grupos de artistas abstratos existentes: Kandinsky tornou-se professor da Bauhaus em Weimar; El Lissitsky agregou-se ao grupo holandês *De Stijl*, em Amsterdam. Malevitch passou a integrar o grupo da Bauhaus um pouco mais tarde, e Gabo viveu em Berlim até 1933, mudando-se para Londres após a ascensão do Nazismo. Pevsner partiu para Paris, onde passara sua juventude. Na produção artística russa, o que se seguiu foi a retomada do gosto burguês e a reconquista da supremacia pelos seus artistas acadêmicos.

Mais tarde, em 1924, Leon Trotsky (1879 – 1940), afirmou em seu livro *Literatura e Revolução* que o lugar da arte na sociedade revolucionária é definido como uma espécie de "liberdade relativa", esta sob a "vigilante censura revolucionária" (TROTSKY, in CHIPP,1996:470).Trotsky não enxergava sentido algum em obras como as de Tatlin e, em lugar delas, desejava que a arte e a tecnologia estivessem voltadas a serviço do Estado revolucionário.

A AKRR

No ano de 1921 Lênin criou o NEP – Novo Programa Econômico, que consistia em um conjunto de reformas voltadas para a implantação efetiva do comunismo. Na época do NEP o realismo figurativo afirmou-se com uma posição de destaque, e de acordo com Lênin, possuía várias vantagens: a principal era a sólida base na tradição, o que a tornava bem diferente da arte de vanguarda.

Após o desaparecimento dos movimentos de vanguarda construtivista, novos grupos artísticos e voltados para a vida cultural começaram a surgir a partir de 1921 – os antigos alunos de Malevitch e Tatlin organizaram-se, dentro da Nova Sociedade Dos Pintores, em um outro grupo denominado

Realidade Objetiva. É o momento onde surgiram movimentos de tendências realistas – um deles é conhecido pela sigla OST – ou Sociedade de Pintores de Cavalete, criada em 1924. A OST, influenciada pela arte alemã do período – que foi exposta em Moscou nos anos de 1924 e 1925 – reuniu pintores cujas obras aspiravam realizar um retrato positivo da realidade e expressar a nova era da construção socialista, enfatizando o potencial tecnológico soviético.

No ano seguinte, em janeiro de 1922, inaugurou-se a 47ª. Exposição do grupo dos Peregrinos. Dela emergiu um novo grupo artístico que se tornaria o mais influente da década, a Associação de Artistas para o Estudo da Vida Revolucionária, renomeado mais tarde Associação de Artistas da Rússia revolucionária (AKRR) e em 1928 Associação dos Artistas da Revolução (AKR)

A AKRR ofereceu, de forma significativa, o tom daquilo que acabaria por se tornar o Realismo Socialista – a doutrina oficial fora da qual simplesmente não se produziu arte a partir de 1934. Ela conquistou o apoio direto do governo, a partir da segunda metade da década, devido as suas propostas culturais. Também atraiu para si a adesão de vários artistas, inclusive daqueles mais tradicionais, como Arkhipov, Mashlov e Kustodiev, ligados à figuração e contrários à arte moderna.

A AKRR travou uma verdadeira guerra contra a vanguarda, que estava banida desde 1922. Seu objetivo declarado era trabalhar para que a arte se tornasse social; por isso, eles acreditavam que era necessário concentrar-se especialmente no conteúdo da arte. A obtenção da forma correta seria determinada, de acordo com a Associação, pelo conteúdo da obra de arte – aqui, conteúdo equivale a dizer os temas diretamente ligados à vida da revolução. A AKRR procurava uma união entre a forma e o conteúdo na arte através deste raciocínio: a forma realista artisticamente perfeita seria aquela engendrada pelo conteúdo profundo da obra. Nas telas, não é permitida nenhuma incongruência ou mensagem dúbia de qualquer tipo.

Os atributos valorizados com fervor pela AKRR, como força e precisão, estão portanto especificamente ligados à temática das obras, cuja representação é obtida por meio das habilidades

tradicionais do artista. A AKRR valorizava o domínio destas habilidades e competências tradicionais; para a Associação, tais habilidades não eram retrógradas ou antiquadas; eram, em essência, tudo aquilo que constituía um artista. Aquele que não possuísse estas técnicas era tido como incompetente, e jamais poderia ser chamado de artista.

Apesar de sua retórica, nenhuma doutrina foi precisamente enunciada pela AKRR. Sua preocupação excessiva com o conteúdo da obra artística a levou a condenar todas as obras que não possuíssem um tema explícito – ou seja, a vanguarda em sua maioria era vista como produtora de obras sem conteúdo, vazias. Desta forma a obra abstrata passou a ser vista como sem significado, decorativa, sem interesse pela vida social; para a AKRR estas obras preferiam ocupar-se de devaneios estéticos, sem possuir nenhum interesse em produzir uma arte crítica.

Graças a AKRR, um novo conjunto de valores agregou-se a estas técnicas, superando os conceitos de tradicionalismo e academismo; é o momento do realismo "heróico", distante daquele burguês, pela sua diferença de propósitos e ideologia.

O CINEMA REVOLUCIONÁRIO

A partir da vitória da revolução socialista e do debate estético que se seguiu, o cinema passou a ser discutido como uma possibilidade de expressão revolucionária. Através principalmente de cineastas como Sergei Eisenstein e Dziga Vertov, o cinema inovou não apenas através de seu conteúdo, mas especialmente por meio de seus aspectos formais. Dessa forma, antes do advento do stalinismo, a Rússia obteve grandes inovações cinematográficas em relação à técnica e a propaganda.

Cineastas como Eisenstein, Vertov, Kuleshov e Pudovkin estavam interessados em realizar um cinema que fosse a mais completa e moderna das artes. Todos eles acreditavam que o novo sistema de governo soviético seria uma experiência positiva para o desenvolvimento do cinema; contudo, apesar

de serem favoráveis à revolução, não pensavam em uma arte estreitamente associada com o bolchevismo. Eles queriam, antes de tudo, ser artistas e inovar a técnica da filmagem cinematográfica, ao invés de colocar os valores e a ideologia revolucionária acima de qualquer outro aspecto de sua arte.

Considerado o mais importante cineasta soviético, Eisenstein (1898-1948) aparece como um dos grandes nomes da vanguarda russa. Eisenstein participou da Revolução de 1917 e colaborou para a consolidação do cinema como forma de expressão artística, sendo o principal criador da teoria soviética da montagem de filmes, que defendia que o grande impacto existente em uma película era justamente aquele causado pela justaposição das imagens. Eisenstein percebeu que a montagem e os cortes de cenas deveriam ter a função de evidenciar um momento e não deveriam se preocupar com um enredo essencialmente individual. Em seus filmes, os cortes das cenas muitas vezes são abruptos, feitos para enfatizar determinadas situações e sensações específicas. No cinema de Eisenstein, a justaposição de dois planos cria um novo significado, que procura instigar a percepção e a apreensão do conteúdo no espectador.

O principal objetivo neste tipo de cinema não é propriamente a intenção didática que está na película, mas sim apresentar ao espectador uma proposta que deve ser refletida e discutida. A consciência revolucionária deve germinar a partir da reflexão do público, e não apresentada de uma maneira acabada, estática, pronta a ser engolida. A arte verdadeiramente revolucionária é aquela que consegue agregar o conteúdo revolucionário à forma revolucionária; era dessa forma que Eisenstein pensava os seus filmes, como *A Greve*, de 1924, *O Encouraçado Potemkin*, de 1925 (que fora encomendado pela liderança da revolução soviética para comemorar os vinte anos do levante do Potemkin, que Lênin considerava como a primeira prova de que poderia contar com o apoio das tropas ao proletariado para a derrubada da velha ordem), *Outubro*, de 1927, entre outros.

Mais tarde o cineasta enfrentou diversos atritos com o regime stalinista, seja por sua postura de defesa da liberdade de criação, seja por sua visão de comunismo que preconizava a independência dos artistas em relação a seus governantes.

Dziga Vertov (1896-1954) foi outro cineasta importante do período. Cineasta de documentários e reportagens jornalísticas, Vertov fez parte do movimento construtivista, escrevendo inúmeros artigos sobre a teoria fílmica. Assim como Eisenstein, Vertov valorizava a montagem como um dos elementos centrais na constituição do cinema revolucionário. Seus filmes privilegiam a câmera em relação ao olho humano, sendo a primeira a principal responsável pela construção da realidade. O cinema não é visto apenas como um instrumento de interpretação, mas de transformação do mundo que rodeia o indivíduo. Em 1924 Vertov concebeu a idéia de *Kino-Glaz* – ou cinema-olho, o olhar mecânico que ordena e organiza o real, que procurava posicionar o espectador como sujeito ativo, participante deste real, não mais caracterizado pela passividade. Neste sentido destacam-se os filmes *Kino-Pravda* de 1925, *O homem com uma câmera*, de 1929, e *Três canções para Lênin*, de 1934.

Assim, o cinema soviético deste período possui o mérito de ter sido revolucionário para além do próprio sentido de revolução em termos estritamente políticos; conseguiu inovar toda uma linguagem fílmica, inspirando diversos outros cineastas ao redor do mundo. Contudo, junto a todas estas inovações técnicas, as dificuldades de entendimento dos filmes multiplicavam-se entre o público. Algumas películas eram difíceis de ser entendidas; somente poucas pessoas apreciavam estas obras, conseguindo absorver as alegorias e a estrutura de alguns filmes. Ou seja: a mensagem cultural expressa pela vanguarda cinematográfica não atingia profundamente os seus espectadores, o que acabou por permitir a sua substituição, mais tarde, pelo cinema stalinista, oficial, controlado pelo governo, com bases e conceitos muito diferentes daquele dos de vanguarda.

Quando o Realismo Socialista estabeleceu-se no país, muitas destas obras seriam proibidas por Stalin, como *O Encouraçado Potemkin* e *Ivan, o Terrível* (1946), ambos de Eisenstein, entre outras.

Com a ausência do caráter transformador e vanguardista do cinema, os filmes perderam seu aspecto autônomo e livre, transformando-se em meros instrumentos doutrinários, de um didatismo raso e estéril.

A década de 20 ainda presenciaria eventos significativos para a história da Rússia. Em 1922 constituiu-se finalmente a chamada URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, ou CCCP em russo – e fundou-se a Associação dos Artistas Revolucionários da Rússia, que defendia um retorno a um figurativismo na arte na forma de um realismo heróico. Esta idéia serviu de base para o futuro reconhecimento de uma arte realista pelo regime oficial a partir do final dos anos 20.

Fora do campo das artes propriamente dito, o cenário político soviético do período testemunhou a ocorrência de outros eventos importantes: Josef Stalin (1879-1953), um membro do partido comunista russo, tornou-se secretário-geral da organização também no ano de 1922. Nesse meio tempo Lênin adoeceu, morrendo dois anos mais tarde. Abria-se campo para uma nova disputa pelo poder – e, nela, Stalin tornou-se o grande vitorioso. Delineava-se, a partir destes eventos, um novo contorno para a arte.

O sucessor de Lênin e futuro ditador da URSS, Josef Stalin.

CAPÍTULO IV

URSS, 1925-1939: DA ASCENSÃO DE STALIN AO INÍCIO DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Após a morte de Lênin em 1924, com seu corpo mumificado exposto constantemente ao público, consolidou-se na URSS uma imagem deificada do líder revolucionário. Este culto à memória do líder revolucionário contribuiu, e muito, na construção e legitimação de Josef Stalin como líder político e natural sucessor do principal líder da Revolução Russa.

Nascido em uma pequena cabana em Gori, cidade da Geórgia, em 1879, Stalin – cujo nome verdadeiro era Ossip Vissarionovitch Djugatchvilli – teve uma infância triste: era filho de uma costureira e de um sapateiro alcoólatra que freqüentemente o espancava. Alguns estudiosos acreditam que o sofrimento vivido pela criança foi o responsável por grande parte pela personalidade irascível que revelaria no futuro. Durante um certo período Stalin estudou em um colégio religioso de Tbilisi, capital georgiana, pois era desejo de sua mãe que o filho se tornasse seminarista. O filho, contudo, desistiu deste propósito e passou a envolver-se em atividades revolucionárias contra o regime czarista. Por causa destas atividades foi preso por vários anos, e, quando livre, aliou-se ao grupo de Lênin, que planejava a Revolução Russa.

Antes da revolução, Stalin era apenas uma figura menor no interior do partido – seu apelido era "camarada fichário" (*Tovarish Koba*, em russo), devido ao seu forte envolvimento com o trabalho burocrático. Contudo, sua ascensão foi rápida dentro da organização: tornou-se, em novembro de 1922, o Secretário-geral do Comitê Central, um cargo que lhe deu as bases para a obtenção futura de maior poder.

A partir de 1924 ele tornou-se a figura dominante da política soviética, sendo o chefe de Estado da URSS durante cerca de um quarto de século. Stalin acabou transformando o país numa

superpotência com a tomada de algumas medidas econômicas: em 1928, por exemplo, iniciou um programa de industrialização e de coletivização da agricultura soviética, impondo uma grande reorganização social. Este plano de reconstrução socialista, também conhecido por Primeiro Plano Qüinqüenal, colocou uma grande ênfase no sacrifício e no comprometimento de trabalhadores em nome da construção de um Estado proletário.

Contudo, ao mesmo tempo em que o país progredia economicamente, Stalin consolidava seu poder por meio de uma política de terror. Embora Lênin, já no final de sua vida, o considerasse inapto para um cargo de comando, nada impediu a ascensão de Stalin ao poder. O líder revolucionário ignorava a astúcia de seu sucessor, cujo talento quase inigualável para a intriga e as alianças políticas lhe rendera, em igual número, aliados e inimigos.

Os anos 30 marcaram a consolidação do poder do ditador, que cuidou em eliminar ou expulsar toda a oposição política. Na figura de líder absoluto do sistema totalitário soviético, Stalin destruiu as liberdades individuais e criou uma poderosa estrutura militar e de policiamento. Mandou prender, deportar e executar opositores em massa, ao mesmo tempo em que cultivava o culto da sua personalidade como arma ideológica. Se alguém lhe parecesse indesejável, incômodo ou ameaçador, ele se encarregava de tramar contra o dissidente de diversas maneiras: difamando-o e desacreditando-o perante a opinião pública, ou simplesmente encobrindo seu assassinato com uma morte acidental. O período entre 1934 e 1937 passou a ser conhecido mais tarde como os “anos de expurgo”, no qual Stalin concedeu um tratamento cruel a todos que tivessem a menor discordância em relação às suas diretrizes de governo. Nem o Exército Vermelho foi poupado desta perseguição: metade de seus oficiais acima da patente de major foi eliminada, inclusive treze dos quinze generais-de-exército.

Trotski foi outro personagem que passou a ser considerado inimigo do regime stalinista. Após a morte de Lênin o poder passou a ser disputado por Stalin e Trotski. Os dois possuíam divergências políticas e propostas distintas de como conduzir a ideologia comunista na URSS: enquanto Stalin desejava manter a ideologia socialista restrita na URSS, Trotski defendia a idéia de um socialismo internacional, difundindo a necessidade de se espalhar o socialismo ao redor do mundo. Com a vitória de Stalin, a situação complicou-se para Trotski, que foi expulso do país em 1929. Depois de refugiar-se por algum tempo em vários países da Europa, ele acabou por estabelecer-se no México, onde foi assassinado, a mando do ditador soviético, em 1940.

Durante o período da ditadura stalinista, qualquer indício da existência de Trotski desapareceu completamente do país, em um processo de eliminação de provas como nunca se havia visto até então. Seu nome desapareceu da história oficial da União Soviética; seus documentos, arquivados; seu rosto, apagado de todas as fotografias conhecidas. O regime de Stalin realizou uma falsificação sem precedentes, banindo todo e qualquer vestígio que demonstrasse a presença de um personagem indesejável para o partido. Tratava-se de um processo completo de eliminação de existências humanas.

NOVOS RUMOS PARA A CULTURA

O Comitê Central, já dominado pelo Stalinismo no final dos anos 20, afastou-se de sua anterior política leninista de relativo desengajamento da arte. De agora em diante, a arte passaria a ser considerada peça vital no funcionamento da engrenagem político-ideológica do país. Em 1928 uma nova resolução do comitê requeria a total relevância social das artes em prol dos interesses

revolucionários. As mudanças estabelecidas pelo Plano Qüinqüenal exigiam um novo perfil do proletariado russo, diferente daquele estabelecido pela Proletcult, e que deveria participar não de forma paralela ao Partido, mas sim constituir efetivamente seu braço-direito nas questões culturais.

O principal conceito que se destacou dentro das áreas artísticas da URSS do período é, sem dúvida, aquele chamado de Realismo Socialista – uma espécie de método artístico que defendia uma descrição fiel da realidade num contexto histórico concreto, desde os pressupostos ideológicos do marxismo, com uma missão educadora da sociedade. O Realismo Socialista acabou ditando e controlando os parâmetros de todo aquilo que seria produzido em termos artísticos, estabelecendo as regras de uma arte oficial.

O REALISMO SOCIALISTA

O Realismo Socialista tornou-se uma doutrina relacionada a tudo aquilo que foi produzido no terreno das artes figurativas do período stalinista. Ele é o resultado de um longo debate travado na década anterior acerca do que seria uma arte verdadeiramente revolucionária, ou seja, uma arte que estivesse plenamente de acordo com as diretrizes do regime político do período. O seu surgimento assumiu contornos nítidos precisamente no Congresso de Escritores Soviéticos, realizado em Moscou em 1934, sendo considerado o único estilo adequado para escritores, artistas plásticos, cineastas e músicos russos. Andrei Zhdanov, braço-direito de Stalin na área cultural, em um discurso afirmou que "o Realismo Socialista pede do artista uma representação de realidade verdadeira e historicamente concreta, em seu desenvolvimento revolucionário. A este respeito, verdade histórica e realidade devem se combinar com a tarefa de transformação ideológica e a educação dos trabalhadores no espírito do Socialismo" (ZHDANOV, in WOOD,1998:325).

Neste discurso de Zhdanov já é possível perceber o desejo de se usar a arte para a educação do trabalhador. Mas do que se trata esta "realidade verdadeira e historicamente concreta" proclamada no discurso? "Verdade histórica" e "realidade" são palavras complexas, de significados múltiplos; possuem particularidades e dificuldades de interpretação. Zhdanov está afirmando, ao utilizar estes conceitos, que, no caso do Realismo Socialista – e pode-se dizer, em todas as ideologias políticas totalitárias – é aceitável apenas um tipo específico de realidade, um tipo específico de "verdade" histórica, sendo todos os outros considerados inapropriados, indesejáveis e insuficientes. Foi por esta razão que a arte das vanguardas, caracterizada pela multiplicidade e diversidade, foi eliminada da URSS – sua arte admitia a existência de um caleidoscópio de realidades, idéia inadmissível para o governo de Stalin.

A ideologia do Realismo Socialista pode ser verificada pelo o que escreveu o professor Vladimir Kemenov, diretor da Galeria Tretiakov de Moscou e perito em Realismo Socialista. É possível observar algumas de suas idéias nos trechos a seguir, retirados de um artigo chamado "Aspectos de duas culturas", publicado no boletim da Sociedade da URSS para Relações Culturais com Países Estrangeiros, em Moscou, no ano de 1947:

> A grande revolução socialista modificou a realidade; em vez da antiga estrutura burguês-latifundiária da velha Rússia czarista, ela construiu uma sociedade socialista. (...) Na URSS a arte recebeu o direito de participar da edificação da vida, não segundo os ditames dos ricos patronos das artes, mas de acordo com o plano nacional do Estado socialista (a construção de novas cidades e a reconstrução das antigas, arquitetura, escultura, afrescos, pintura de cavalete aplicada a grandes projetos públicos – o metrô, o canal do Volga, o Palácio dos Sovietes, etc.). A arte da URSS começa a ter um público de massa, um grande público composto de milhões de povos soviéticos de todas as nacionalidades e camadas da vida. A arte voltou a ser popular no sentido mais pleno e mais literal da palavra.
>
> A arte soviética está progredindo ao longo do caminho do realismo socialista, um caminho apontado por Stalin. Foi esse caminho que levou à criação de uma arte soviética vital, ideologicamente voltada para frente e artisticamente

sadia: socialista em seu conteúdo e nacional na sua forma; uma arte digna da grande época de Stalin (KEMENOV, in CHIPP, 1996:502).

Stalin, junto com Zhdanov, estabeleceu regulamentações rígidas para a cultura. Em abril de 1932 o Comitê Central de Partido Comunista vetou a existência de grupos artísticos experimentais na URSS. Os cartazes e as artes gráficas passaram a ser produzidos de acordo com as normas estabelecidas pelo Realismo Socialista. Situação idêntica ocorreu em outras áreas culturais: a literatura passou a ser controlada rigidamente, sendo obrigada a abordar temas como o sucesso da coletivização das terras, as melhorias no setor industrial, as maravilhas da siderurgia e da metalurgia, a bravura dos líderes proletários, a alegria dos camponeses durante a colheita e assim por diante. Mais de sessenta poetas seriam assassinados pela polícia de Stalin, acusados de conspiração contra-revolucionária.

Na música, compositores como Dimitri Shostakovitch (1906-1976) e Sergei Prokofiev (1891- 1953) foram duramente perseguidos. Shostakovitch, autor de catorze grandes sinfonias, trabalhou oficialmente como compositor da URSS, mas acabou relegado ao ostracismo no período stalinista. Sua Quinta Sinfonia foi duramente criticada pelo governo, e o músico, após comparecer em uma audiência do Partido especialmente criada para a ocasião, foi obrigado a incluir o subtítulo "Resposta de um compositor soviético a uma crítica justa" àquela obra.

Prokofiev produziu obras sob a forte pressão dos dogmas do Realismo Socialista, como *Pedro e o Lobo*, de 1936, feita para Stalin, e a *cantata Alexandre Nevski*, de 1938, feita para o filme homônimo de Sergei Eisenstein. Contudo, em 1948 sua obra foi rejeitada pelo governo, que alegou que o compositor nunca havia criado obras no estilo do realismo soviético. Toda a sua obra foi considerada um enorme conjunto cacofônico. O artista teve de prometer, oficialmente, que modificaria suas composições, imprimindo-lhes um maior realismo, mas mais uma vez suas obras

foram censuradas. Apenas em 1952, um ano antes de morrer, recebeu o prêmio Stalin pela sua Sinfonia no. 7. Outros compositores, como Rachmaninov e Stravinsky, foram exilados pelo governo – prática comum no período stalinista, que atingiu pintores, escultores, atores, escritores, poetas, músicos, e todos aqueles que estivessem, intencionalmente ou não, contrários à nova regulamentação cultural.

Dentro desta regulamentação, exigiu-se uma nova expressão artística a respeito do coletivo e de suas atividades, voltada para a exaltação do grande Estado soviético. A criação artística oficial adquiriu algumas características constantes em muitos trabalhos, como, por exemplo, apresentar os trabalhadores, os camponeses e a Pátria de uma forma heroicizada. O coletivo, o grupo, a massa – seja qual for a palavra que se escolha aqui – tornou-se a grande personagem desta arte; o único indivíduo propriamente dito era justamente Stalin, representado como o "pai do povo", o "funcionário maior do partido", o "oficial zeloso e devotado", atento, seguro de si, jamais hesitante, o condutor da grande nau socialista. Stalin é ele mesmo o próprio Estado, a força constante que não mede esforços para garantir o bem da população e a sobrevivência do regime comunista na URSS. Assim foi construído o chamado "culto à personalidade" de Stalin, que pode ser verificado na maioria das imagens produzidas no período. Além dos retratos, que são abundantes dentro da arte do Realismo Socialista, são comuns as cenas políticas, com Stalin imerso em reuniões do partido, congressos, meditações silenciosas em seu gabinete, bem como o ditador nos seus momentos de lazer e descanso, passeando no jardim com Lênin, ou recebendo flores de crianças – as rosas e mimosas eram as preferidas do ditador.

Dois exemplos de pintura do Realismo Socialista com Stalin como personagem central: acima, tela de Boris Wladimirski, *Rosas para Stalin*, de 1949; embaixo, *Stalin como organizador da Revolução de Outubro*, tela de Karp Trokhimenko

Aliada a esta temática profundamente ligada às questões e ideologias políticas, a arte do Realismo Socialista fundamentou-se no uso de uma técnica sem sobressaltos ou surpresas de qualquer espécie, que pudesse desta forma transmitir claramente a mensagem pretendida pelo artista. Obviamente, qualquer tipo de abstração das formas foi rejeitado, assim como o uso não

naturalista da cor. O estilo pregava por uma arte onde “se possa reconhecer o que se está vendo”, e este reconhecimento deve ocorrer sem titubeios, sem dúvidas.

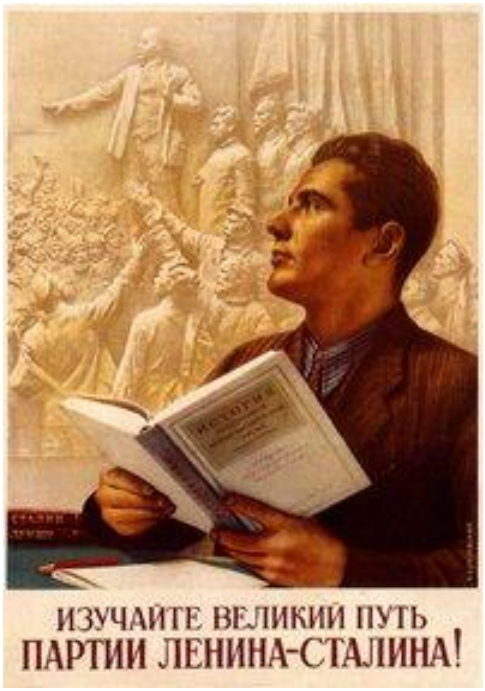
A CONSTRUÇÃO DAS IMAGENS

Contudo, a arte do Realismo Socialista não era totalmente naturalista, apesar de acadêmica. Sua principal preocupação girava em torno da criação de novos eventos e tipos sociais, e para isso um novo naturalismo teria de ser pensado, permitindo a supressão de complexidades na representação dos temas, na intenção de conduzir o olhar do público de forma clara e sem sobressaltos, um olhar que pudesse assimilar prontamente a mensagem política transmitida.

Este novo naturalismo não abdicou jamais da figuração, do “aspecto reconhecível” na pintura, na cartazística, na escultura, mas é possível perceber alguns aspectos particulares. A estética adotada pelo regime stalinista chegou a utilizar, muito timidamente, alguns aspectos das experiências vanguardistas, ainda que estas fossem aplicadas de forma radicalmente oposta à proposta original. Nem todas as pinturas, por exemplo, apresentam o mesmo cuidado em contornar e delimitar cuidadosamente a forma; algumas telas constroem a imagem apenas por meio de zonas de cor ordenadas de acordo com a lógica figurativa, sem delinear a silhueta, ou detalhar as feições. As cores parecem estar dispostas de um modo semelhante a algumas das experiências do impressionismo francês do final do século XIX. É importante, aqui, recordar as ricas experiências visuais ocorridas na Rússia desde aquele período, que conseguiram, de alguma forma, lançar um eco desta modernidade na arte do Realismo Socialista. Este aspecto serviu para tornar claro que os artistas, embora estivessem servindo a um único padrão de estilo, ainda imprimiam nas telas alguns elementos de suas estéticas pessoais.

A figura do líder revolucionário, Lênin, é, junto com a de Stalin, um dos grandes ícones da arte do Realismo Socialista

Os cartazes do Realismo Socialista estão repletos de rostos jovens e sorridentes, trabalhadores incansáveis e dispostos, camponeses gratos e fortes, todos amparados pelo olhar do líder Stalin. A experiência da fotomontagem, que exaltou exaustivamente Lênin nas décadas anteriores, não era mais adequada ao gosto stalinista. O que é possível encontrar em alguns cartazes é uma leve e controlada estilização de figuras humanas, junto como o uso predominante de uma determinada cor (vermelha na maior parte das vezes, mas também era corrente o uso do amarelo e do preto). Entretanto, nos cartazes onde a figura de Stalin está presente, aquela comedida estilização não está mais presente; é primordial que a imagem do ditador apresente-se irretocável, sem quaisquer tipos de reduções ou simplificações.



Dois exemplos de cartazes do Realismo Socialista: estilos diferentes, mas mensagens idênticas: à esquerda, pôster exaltando a educação sob a História do Partido de Lênin e Stalin; à direita, cartaz que mostra a união entre trabalhadores e exército.

Na maioria da cartazística produzida pelo Realismo Socialista manteve-se a forte presença das letras, das frases e das palavras ligadas ao ideal revolucionário; o uso da língua russa na construção de imagens sempre foi um aspecto particular da arte do país e manteve-se vivo no governo de Stalin, sendo utilizado para reforçar a ideologia política vigente.

Estas manifestações artísticas apresentam todos os elementos culturais que eram considerados como adequados e permitidos pelo governo stalinista. A figuração, neste debate, estabeleceu aos poucos um domínio sobre outras tendências de vanguarda, que acabaram todas caracterizadas pelos adeptos do Realismo Socialista como apolíticas e burguesas – e, portanto, indesejadas e inúteis para o regime soviético em vigor. Durante praticamente todo o período de existência da URSS, a vanguarda russa original foi esquecida e pouco estudada, privilegiando-se o Realismo Socialista. Este não admitia uma arte propensa a qualquer tipo de aventura ou risco; seus

dogmas, rígidos e intransigentes, aboliram a multiplicidade criativa do artista, que já não podia mais se manifestar livremente. Assim, o discurso do Realismo Socialista tornou-se facilmente o oposto do discurso da arte das vanguardas: para estes últimos, a arte deveria somente servir à própria arte, enquanto para os primeiros a arte possui apenas um único objetivo, que é o de servir a sociedade através de uma forte ideologia política.

A força do Realismo Socialista também pode ser verificada na arquitetura do período, que, apesar de exaltar o movimento operário e a vitória da população oprimida, caracterizou-se por uma opulência visual semelhante àquela do período czarista. Sob o regime de Stalin muitos prédios foram construídos não apenas na intenção de modernizar o espaço, mas sim no sentido de exaltar a força vitoriosa da ideologia política. As estações de metrô, por exemplo, construídas entre as décadas de 30 e 50, são consideradas as mais belas do mundo: verdadeiros palácios subterrâneos feitos para os trabalhadores, são algumas das construções mais significativas do período. Em algumas estações, os tetos são ricamente pintados; a cor dourada é constante, reforçando um tipo de decoração típica dos palácios, e lustres vistosos constroem o ambiente do local. Realizando um forte contraste com este visual, a ideologia socialista imprime-se exaustivamente no local, seja na figura de Stalin, seja nos afrescos pintados na parede e nas esculturas que apresentam o trabalhador soviético imerso em seus afazeres e notadamente feliz.

Outro exemplo significativo da arquitetura da época situa-se em Moscou, onde existem sete prédios que dominam o horizonte até hoje; são as chamadas Sete Irmãs de Stalin. Estes edifícios foram construídos em um estilo eclético, predominante no período, conhecido por gótico-stalinista ou classicismo stalinista: misturam elementos barrocos das torres do Kremlim, o gótico das catedrais e o verticalismo dos arranha-céus norte-americanos da década de 30. O plano original incluía um oitavo edifício que não chegou a ser construído. Em um destes sete prédios localiza-se a Universidade de Moscou, cujo edifício foi erigido entre 1949 e 1853, por prisioneiros de guerra

alemães. Muitos edifícios deste período foram construídos por prisioneiros – a mão-de-obra forçada construiu muito do império de Stalin.

Arquitetura do Realismo Socialista: uma das Sete Irmãs de Stalin

O palácio dos Sovietes foi planejado para ser um dos edifícios mais altos do mundo, com 315 metros de altura; em seu topo seria erguida uma estátua de Lênin. Para dar lugar a esta construção, Stalin demoliu a Catedral de Cristo Salvador, que hoje está reconstruída.

REPRESSÃO E RESISTÊNCIA

O processo de construção do Estado proletário procurou eliminar todos os elementos opositores ao regime, como foi discutido nestas páginas. Entretanto, no campo da produção artística, o "realismo" oficial soviético não permaneceu totalmente incontestado, embora a sua posição hegemônica jamais tivesse sido ameaçada. Tudo aquilo que estivesse de qualquer maneira contra as regras não apareceria em público, e os artistas responsáveis pelas obras consideradas inadequadas foram enviados à Sibéria, como prisioneiros, ou em alguns casos, foram mortos. As perseguições de nomes ligados em especial à arte abstrata eram as mais acirradas. A pluralidade da produção artística na URSS havia perecido.

O caso do pintor Malevitch é especial dentro da história da arte do período: a princípio optou por um caminho oposto àquele oficial, e isto pode explicar porque ele permaneceu muito tempo na Rússia para defender seu espaço contra as restrições impostas pelo realismo Socialista. A luta solitária do artista significava naturalmente o seu afastamento das posições de poder e autoridade, ocupadas por ele antes e nos primeiros anos da revolução. Contudo, o artista foi detido por três meses pelo governo e interrogado a respeito das características vanguardistas de sua arte; proibido de continuar sua pesquisa suprematista, Malevitch passou a pintar apenas obras figurativas.

Em junho de 1941, no auge da Segunda Guerra Mundial, Hitler invadiu a URSS, quebrando o pacto de não-agressão estabelecido entre os países dois anos atrás. Mais de vinte milhões de russos morreriam no conflito. Stalin faleceu em 1953 e o governo russo dos anos seguintes desenvolveu uma política de denúncia para o resto do mundo dos crimes e atrocidades cometidos pelo regime stalinista.

A produção artística na URSS continuou fiel aos dogmas do Realismo Socialista por muitos anos. Apenas com o fim do comunismo nos países do Leste Europeu no início dos anos 90 os movimentos vanguardistas foram gradualmente recuperados.

CONCLUSÃO

Não existe arte patriótica, nem ciência patriótica.
Ambas pertencem, como tudo quanto é excesso,
ao mundo inteiro.

Goethe

Ao longo destas páginas foi possível conhecer um pouco das características da estética dos regimes totalitários da Alemanha e da União Soviética na primeira metade do século XX. Foram apresentados alguns aspectos gerais da arte produzida por estes governos: centrada no figurativo e no realismo, posicionou-se fortemente contra a abstração e o experimentalismo formal das vanguardas, realizando uma verdadeira cruzada contra a arte moderna em geral. Suas políticas de repressão a respeito da arte abstrata, a extradição dos artistas opostos ao regime, a implantação de leis rígidas quanto a produção cultural, todos estes elementos servem para mostrar a política opressiva que se estabeleceu em relação às artes.

Contudo, algumas observações finais merecem ser feitas para o leitor. Em primeiro lugar, a recusa feita pelos governos ditatoriais em relação à arte moderna apresenta vários aspectos complexos dentro de sua interpretação. Para estes governos, as inovações e experimentos desta arte jamais serviriam para ilustrar e divulgar uma política ditatorial – a arte moderna possui, em sua essência, um forte aspecto internacionalista que jamais poderia atender às reivindicações de um Hitler ou um Stalin. Ela não teve como objetivo primário propagar e fortalecer uma identidade nacional exclusiva. De acordo com os ditadores, ela presta um desserviço, eliminando os valores nacionais de sua arte.

Isto quer dizer que a arte produzida no período entre-guerras pela Rússia e pela Alemanha possa ser considerada um retrocesso, devido a sua predileção pelo realismo e figuração? De

modo algum, mas muitas pessoas têm a tendência a crer no oposto, julgando este tipo de arte como risível, retrógrada e contrária às inovações artísticas do século XX, e isto ocorre devido a delicada relação entre a arte e a política ditatorial. O que vale ser dito aqui é que, rumos políticos à parte, a arte realista desenvolvida no século XX não pode ser considerada inferior às experiências abstratas da vanguarda. O realismo possui uma grande importância dentro da arte do século XX, apesar deste século ser, na maioria das vezes, associado com as inovações estabelecidas pela chamada arte moderna, desconsiderando as outras experiências artísticas. Desta forma, o realismo não pode ser considerado um retrocesso dentro da arte. Para além da Europa, ele se apresentou com grande força em alguns países da América, como, por exemplo, os Estados Unidos, ainda na primeira metade do século passado.

O que existe, de fato, entre o realismo e abstração são relações interessantes, e não um abismo entre os dois conceitos. O cenário político impulsionou o desenvolvimento de ambos, cada qual à sua maneira. Por exemplo, depois da implantação do Realismo Socialista na Rússia, ocorreu uma espécie de conversão do mundo conservador em arte – aqueles que valorizavam apenas a arte ligada ao estilo das grandes academias – à arte moderna, na intenção de se opor à política e às idéias culturais do país socialista. Esta conversão tornou-se mais aguda especialmente após a Segunda Guerra Mundial. O público que até então torcia o nariz diante de telas e esculturas vanguardistas terminou, por fim, acolhendo a experiência moderna, e contribuindo para o desenvolvimento de um vantajoso mercado de compra e venda de obras. Mais uma vez, o exemplo dos Estados Unidos deve ser citado: o interesse crescente pelas obras da vanguarda, junto com o investimento de grandes nomes da indústria, favoreceu o desabrochar do mercado artístico que seria tão forte e conhecido quanto aquele existente em cidades como Paris.

Uma outra situação delineou-se nesta época: após Adolf Hitler tornar-se chanceler em 1933, existiram pessoas que, temendo a propagação do fascismo no mundo, passaram a considerar o Realismo Socialista uma doutrina que permitiria reunir todos os artistas contra a política alemã. Estes exemplos servem para mostrar que as ideologias políticas e as oposições mantidas entre elas foram responsáveis, entre outros fatores, pela construção do cenário artístico europeu e norte-americano na primeira década do século XX.

Bertold Brecht, célebre escritor e intelectual alemão do início do século, certa vez afirmou que à medida em que a realidade se transforma, os modos de representá-la também devem se transformar. Ninguém teve maior consciência do assombroso impacto das obras de arte em relação à política do que os líderes dos Estados totalitários. Na Alemanha, a arte prestou-se a servir a uma concepção de mundo centrada na beleza. Toda a ideologia política nazista baseou-se na estética; ela foi a força motora do governo de Hitler, cuja maior ambição residia em "embelezar o mundo" – este sempre foi o objetivo primário, essencial, do Nazismo. Todos os acontecimentos relativos à perseguição dos judeus, às estratégias de batalha, até a criação de leis obrigando os operários de fábrica a fazerem ginástica e lavarem suas mãos antes e depois das refeições, absolutamente tudo possuía estreita relação com o ideal de beleza sonhado pelo ditador da Alemanha.

Hitler foi o primeiro a conferir aos assuntos públicos um tom de grandiosidade e encenação teatral, o exagero e a idolatria, os gestos largos e a voz carregada de orgulho e terror, que lhe conferiu ovações e rendeu-lhe partidários. O líder adorava afirmar que o nazismo seria a feliz conjunção da arte com a política, o regime que resgataria os tempos gloriosos da Grécia de Péricles, o construtor do "*Reich* de mil anos" que traria de volta aquele tempo onde o mundo era imaculadamente belo e, por isso, bom. Hitler, que se considerava o grande herói artístico, não desprezou o potencial estético de nenhum aspecto da realidade, exaltando a beleza de um

canhão de artilharia como faria com uma tela de Von Stuck ou uma ópera de Wagner. Nada existia fora da arte.

O Nazismo conseguiu estabelecer uma política para as artes que erradicou qualquer tipo de experiência vanguardista, fosse ela nacional ou não, valorizando a estética greco-romana e aquela do romantismo germânico do século XX. Colocou no ostracismo toda a efervescente aventura moderna que frutificou no início do século – O expressionismo, a Bauhaus, a arte abstrata – condenando todos aqueles que estivessem de qualquer forma envolvidos com ela. Após varrer do país todos estes elementos indesejáveis, Hitler procurou construir a sua Alemanha.

A política artística da União Soviética seguiu a mesma prática repressiva adotada pelo governo nazista em relação à produção artística. A Rússia, tal qual a Alemanha, também presenciou inúmeras inovações no campo das artes nas primeiras décadas do século XX. Pintores e escultores como Malevitch, Tatlin, Rodchenko, e escritores como Maiakovski foram tão importantes em seu tempo que o regime socialista soviético utilizou suas obras como instrumentos revolucionários. Neste sentido, a experiência russa difere da alemã, que repudiou a vanguarda desde o princípio do governo de Hitler: em seus primeiros anos de governo socialista, a URSS procurou aliar suas idéias políticas com as propostas dos grupos artísticos de vanguarda.

Este cenário, contudo, não durou por muito tempo; com a adoção das diretrizes do Realismo Socialista, a arte das vanguardas foi rejeitada pelo stalinismo. O artista, tido como um operário a serviço dos ideais revolucionários, passou a ter o dever de produzir sua arte de acordo com determinadas normas pré-estabelecidas e inquestionáveis.

Os líderes dos regimes totalitários deram tanto valor a arte porque sabiam do seu potencial de realização em termos políticos e sociais. Assumiram o controle de produção das

obras, tornando-se aqueles responsáveis pela determinação do que poderia ou não ser considerado Arte. Foram os responsáveis pela determinação dos valores estéticos, estabelecendo os critérios do gosto artístico, pois estavam cônscios do enorme poder da imagem como propaganda política.

Felizmente, passadas as guerras, os exílios, as mortes, os discursos e os líderes, a arte aos poucos recuperou sua autonomia de expressão, suas múltiplas particularidades, complexidades e diversidades, todos estes aspectos que vivem dentro da grande palavra multicolorida, polifônica, gigantesca: liberdade.

BIBLIOGRAFIA

Ainda não existe no Brasil uma vasta bibliografia a respeito das relações entre arte e a política dos regimes totalitários. A maior parte dos estudos a respeito deste tema encontra-se em língua estrangeira, abrangendo vários aspectos específicos da questão. Contudo, é possível encontrar bons títulos em língua portuguesa. A relação abaixo apresenta alguns deles, que serviram de base para a criação deste livro. Algumas destas obras apresentam um panorama interessante da arte da primeira metade do século XX na Europa; outras abordam a relação arte e política com maior especificidade. O leitor também deve estar atento a filmes e documentários voltados ao Nazismo e a História da URSS, que fornecem um valioso material visual.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna.* 1.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

CHIPP, Herschel B. (Org). *Teorias da Arte Moderna.* 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DIEHL, Paula. *Propaganda e Persuasão na Alemanha Nazista.* São Paulo: Annablume, 1996.

FER, Briony, et al. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo – A arte no Entre Guerras.* São Paulo: Cosac & Naify, Coleção Arte Moderna - Práticas e Debates, 1998.

FEST, Joachim. *Hitler.* Vol.1, 2.ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

GAY, Peter. *A Cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

HARRISON, Charles, et al. *Primitivismo, Cubismo, Abstração – Começo do Século XX.*1.ed. São Paulo: Cosac & Naify, Coleção Arte Moderna - Práticas e Debates, 1998.

LENHARO, Alcir. *Nazismo:"O Triunfo da Vontade".* 1.ed. São Paulo: Ática, 1986.

MALPAS, James. *Realismo.* 1.ed. São Paulo: Cosac & Niafy, Coleção Movimentos da Arte Moderna, 2001.

NICHOLAS, Lynn. *Europa Saqueada.*. 3.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

RICHARD, Lionel (Org). *Berlim – A encarnação extrema da modernidade.* 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

Catálogos

Gráfica Utópica – Arte Gráfica Russa 1904-1942, mostra do Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, dezembro/2001-Fevereiro/2002.

Filmes e documentários

Arquitetura da Destruição (*Architektur des Untergangs*), Suécia, 1992. Direção: Peter Cohen.

Nós que Aqui Estamos por Vós Esperamos, Brasil, 1999. Direção: Marcelo Masagão

Olympia (*Olympia*), Alemanha, 1938. Direção: Leni Riefenstahl

Triunfo da Vontade (*Der Triumph Des Willens*), Alemanha, 1934-35. Direção: Leni Riefenstahl

View publication stats